

Wissenschaftliche Arbeit im Fach Spanisch
Lehramt an Gymnasien

Pasarán unos años y olvidaremos todo...

Eine erinnerungskulturelle Analyse spanischer Bürgerkriegsliteratur
am Beispiel des Erzählungsbandes *Largo noviembre de Madrid*
von Juan Eduardo Zúñiga

Eingereicht von **Lemke, Michael**
Geboren am 30. März 1979 in Schwäbisch Hall

Technische Universität Dresden
Fakultät Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften
Institut für Romanistik

Erster Gutachter: Professor Dr. Christoph Rodiek
Zweiter Gutachter: Professor Dr. Heiner Böhmer

Dresden im März 2011

Dedicado a Inma

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----------|
| 1. Einleitung | 4 |
| 1.1. Pasarán unos años... | 4 |
| 1.2. Erinnerungskultureller Bezug: Das taktische Schweigen der <i>Transición</i> | 5 |
| 1.3. Erinnerungskulturelle Vorgeschichte: Das erzwungene Schweigen der Diktatur .. | 7 |
| 1.4. <i>Largo noviembre de Madrid</i> als erinnerungskulturelles Dokument | 9 |
| 2. Eine Übersicht zur spanischen Bürgerkriegs-Literatur: Tradition und Innovation in <i>Largo noviembre de Madrid</i> | 16 |
| 3. Der <i>cuento</i> und der Erzählungsband als Medien der Erinnerung | 23 |
| 3.1. Der <i>cuento</i> als Medium der Erinnerung | 24 |
| 3.1.1. Erinnern im <i>cuento</i> – „Perfektives“ Erzählen | 25 |
| 3.1.2. Erinnern im <i>cuento</i> – Allgemeingültiges Erzählen | 26 |
| 3.1.3. Erinnern im <i>cuento</i> – Darstellung mentaler Gesellschaftszustände | 28 |
| 3.1.4. Erinnern im <i>cuento</i> – Zusammenfassung | 29 |
| 3.2. Der Erzählungsband als Medium der Erinnerung | 30 |
| 3.2.1. Erinnern im Erzählungsband – Einheit und Diversität | 30 |
| 3.2.2. Erinnern im Erzählungsband – Polyperspektivisches Erzählen | 32 |
| 3.2.3. Erinnern im Erzählungsband – Versöhnende Darstellung | 35 |
| 3.2.4. Erinnern im Erzählungsband – Zusammenfassung | 38 |
| 4. Ein Überblick: Hetero- und Homogenität in <i>Largo noviembre de Madrid</i> | 39 |
| 4.1. Heterogenität am Beispiel der Protagonisten | 39 |
| 4.1.1. Zivilisten und Soldaten | 39 |
| 4.1.2. Linkes und rechtes Lager | 43 |
| 4.1.3. Arbeitermilieu und (Groß-)Bürgertum | 44 |
| 4.2. Homogenität als Ausdruck kollektiven Leidens | 45 |
| 5. <i>Olvidaremos todo und nada se olvida:</i> <i>Noviembre, la madre, 1936</i> als programmatische Einleitung | 49 |
| 6. Das antirepublikanische Madrid in <i>Riesgos del atardecer</i> | 53 |
| 6.1. <i>Riesgos del atardecer</i> und die <i>desafectos</i> | 53 |
| 6.2. Inhaltliche Enkodierung des antirepublikanischen Madrids | 56 |
| 6.3. Strukturelle Enkodierung des antirepublikanischen Madrids: Die dreifache Belagerung des Individuums | 57 |
| 6.3.1. Der Kaufmann und die politische Verfolgung | 59 |
| 6.3.2. Die Ehefrau und der Beziehungskonflikt | 60 |
| 6.4. Fiktive Alltagsgeschichte als Ergänzung zur Ereignisgeschichte | 63 |
| 7. Resümee: Erinnerungskulturelle Leistung Zúñigas | 66 |
| 8. Literaturnachweise | 70 |
| 9. Anhang | I |
| 9.1. Abbildung 1 | I |
| 9.2. Abbildung 2 | II |
| 9.3. Erklärung zur wissenschaftlichen Arbeit | III |

1. Einleitung

1.1. Pasarán unos años...

„Pasarán unos años y olvidaremos todo“; bereits in wenigen Jahren werde man alles vergessen. Diese Prognose wagt eine anonyme Instanz zu Beginn der Kurzgeschichte *Noviembre, la madre, 1936*, der ersten in Juan Eduardo Zúñigas Erzählungsband *Largo noviembre de Madrid*.¹ Mit „allem“ ist der Spanische Bürgerkrieg (1936-39) gemeint. Genauer gesagt die sich fast über die ganze Dauer des Krieges hinziehende Belagerung Madrids, dem titelgebenden Handlungsort aller Erzählungen, und deren Auswirkung auf die Bevölkerung, fokussieren die Texte doch vornehmlich Erlebnisse von Zivilisten und Soldaten, die sich hinter der Front aufhalten.

Textimmanent gelesen versteht sich „vergessen“ durchaus positiv: Ausdruck findet die Sehnsucht der Madrilenen nach einem Ende des Krieges, nach einem Leben ohne die alltäglichen Entbehrungen und einer permanenten Bedrohung. In diesem Sinne heißt es ein paar Absätze weiter unten in Bezug auf einen der Protagonisten: „[...] el hermano mayor repetía que ojalá llegara el día en que lo vieran todo lejano“ (S. 105).

Extratextuell gesehen, mit Blick auf den gesellschaftlichen Entstehungskontext des Erzählungsbandes, ist „olvidaremos“ allerdings negativ konnotiert. Publiziert im Jahr 1980, inmitten der *Transición*, dem politischen Übergang von der Franco-Diktatur zur Demokratie (vgl. Kapitel 1.2), liest sich die eingangs zitierte Prognose als zeitgenössische Mahnung, wonach der Bürgerkrieg alsbald aus dem *kollektiven Gedächtnis*² Spaniens verschwinden könnte.³

¹ Zúñiga, Juan Eduardo (1980): *Largo noviembre de Madrid*. Barcelona. In der vorliegenden Arbeit greife ich auf die Cátedra-Sammelausgabe zurück: Ders. (2007): *Largo noviembre de Madrid. La tierra será un paraíso. Capital de la gloria*. Madrid. Hier: S. 103. Die Primärliteratur zitiere ich im Folgenden unter Angabe der jeweiligen Seitenzahlen in Klammern.

² Der Terminus *kollektives Gedächtnis* geht auf den französischen Soziologen Maurice Halbwachs zurück; vgl. Ders. (2001): *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris [Erscheinungsjahr: 1925]. Halbwachs verweist damit auf den sozialen, intersubjektiven Charakter, der jeder individuellen Erinnerung zugrunde liegt. Er „geht von der Annahme aus, dass jede soziale Gruppe einen Vorrat an gemeinsamen Erinnerungen besitzt. Ein derartiges kollektives Gedächtnis konstituiert sich durch Interaktion – gemeinschaftliches Handeln und geteilte Erfahrungen – und durch Kommunikation – wiederholtes Vergegenwärtigen der Vergangenheit innerhalb der Gruppe“ (Erll, Astrid (2002): *Literatur und kulturelles Gedächtnis: Zur Begriffs- und Forschungsgeschichte, zum Leistungsvermögen und zur literaturwissenschaftlichen Relevanz eines neuen Paradigmas der Kulturwissenschaft*, in: Theodor Berchem u. a. (Hg.): *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* (Bd. 43). Berlin, S. 249-276. Hier: S. 253).

³ Ähnlich äußert sich bereits Claudia Jünke; vgl. Dies. (2006): *Pasarán años y olvidaremos todo: La Guerra Civil Española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España*, in: Ulrich Winter (Hg.) (2006): *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid u. a., S. 101-129. Hier: S. 101. Jünke bezieht sich hier allerdings auf eine „Pasarán unos años...“-Satzung aus Zúñigas neuerem Erzählungsband *Capital de la gloria* (Madrid, 2003), der Fortsetzung von *Largo noviembre de Madrid*. Anders als der Titel ihres Aufsatzes suggeriert, geht Jünke hier lediglich kurz

Es kündigt sich so bereits in den ersten Zeilen des Erzählungsbandes *Largo noviembre de Madrid* eine *erinnerungskulturelle*⁴ Ausrichtung an, der ich in der vorliegenden Arbeit genauer nachgehen möchte. Die leitende Frage lautet demnach kurz gesagt, auf welche Weise Zúñiga hier mit einer fiktiven Darstellung des Bürgerkriegs-Madrids eine konfliktreiche Vergangenheit erinnert (vgl. Kapitel 1.4). Das Interesse ergibt sich bereits aus der gesellschaftlichen Brisanz, die dem Erzählungsband zu Beginn der 1980er Jahre zukommt, einer Zeit, in der die Thematisierung der *desmemoria*, der gesamtgesellschaftlichen Schweigehaltung hinsichtlich der (traumatischen) Erinnerungen an Bürgerkrieg und Franco-Diktatur, nicht nur im literarischen Feld eine Ausnahme darstellt.

1.2. Erinnerungskultureller Bezug: Das taktische Schweigen der *Transición*

War der Bürgerkrieg zweifelsohne eines der blutigsten Kapitel in der neueren Geschichte Spaniens, stellt die weitgehend friedliche Wiedererlangung der Demokratie nach dem Tod Francos (1975) wohl die größte Errungenschaft des Landes im 20. Jahrhundert dar.

Im Bürgerkrieg hatten sich, wenn man es so formulieren will, die *zwei Spanien*, also eine in einen liberalen und einen traditionalistischen Teil gesplante Gesellschaft, einen erbitterten Bruderkrieg geliefert.⁵ Die Auseinandersetzungen zwischen den linken beziehungsweise den liberalen Kräften der Republik und den nationalistischen Rebellen um Franco beschränkten sich nicht allein auf die Kampfhandlungen, sondern setzten sich auch und insbesondere hinter Front fort. Im jeweiligen militärischen Hinterland griffen beide Seiten mitunter auf teils brutale Repressionsmaßnahmen zurück, um den Gegner regelrecht physisch zu vernichten.⁶

auf Zúñiga ein, im weiteren Verlauf ihrer Analyse spanischer Gegenwartsliteratur und aktueller Filme zum Bürgerkrieg bleibt dessen Werk außen vor.

⁴ Den Begriff *kulturelle Erinnerung* verwende ich im Folgenden gemäß Astrid Erll (vgl. Dies., 2002, S. 249, Anm. 1 u. 2), wenn in einem allgemeinen Sinne von einer kulturwissenschaftlichen Konzeptualisierung der Verbindung von Kultur und Gedächtnis (verstanden als Vorrat und Speicher an Wissen über Vergangenheit) bzw. Erinnerung (also dem Akt der Vergegenwärtigung) die Rede sei soll, ohne ein bestimmtes Einzelkonzept hervorzuheben. Auf einige bedeutende *erinnerungskulturelle* Konzeptionen gehe ich im Nachfolgenden noch genauer ein (vgl. Anm. 14 u. 15).

⁵ Vgl. Juliá Díaz, Santos (2004): *Victimas de la guerra civil*. Madrid, S. 11ff. Zur Vorstellung *zweier Spanien* vgl. auch Bernecker, Walther (1991): *Krieg in Spanien 1936-1939*. Darmstadt, S. 5: „Ausdruck der ‚zwei Spanien‘ war die vor allem von konservativer Seite genährte Vorstellung der Existenz und Gegenüberstellung zweier antagonistischer Lager: des urban-progressiven, antiklerikal-liberalen, republikanisch-demokratischen auf der einen, und des ländlich-konservativen, autoritär-monarchischen, katholisch-traditionalistischen auf der anderen Seite.“

⁶ Vgl. Juliá, 2004, S. 410f. Die Härte der beiderseitigen Repression lässt sich bereits an den hohen Opferzahlen ablesen: Nach jüngeren Erkenntnissen fielen in der republikanischen Zone zwischen 35.000 und 50.000 Personen Erschießungen zum Opfer, in den von den Rebellen kontrollierten Gebieten bzw. im Franco-Spanien der frühen Nachkriegszeit waren es insgesamt mindestens 140.000 Menschen. Exemplarisch für den frankistischen Terror seien hier die Massenerschießungen von republikanischen Gefangenen in Huelva und Badajoz zu Kriegsbeginn genannt (vgl. ebd., S. 81ff.). Die republikanischen Gräueltaten ereigneten sich insbesondere in den ersten Monaten der Auseinandersetzung in den berüchtigten

Diese historische Drohkulisse vor Augen waren die Rechte und die Linke in der *Transición*, der Zeit des politischen Wandels nach dem Tod Francos, bemüht, eine erneute gewaltsame Konfrontation zu vermeiden.⁷ Konsens lautete demnach das Schlagwort der Stunde. Die alte Elite (zumindest große Teile) erkannte, dass sie nicht umhinkam, Machtpositionen abzugeben, und die demokratische Opposition ihrerseits verzichtete auf die Durchsetzung parteipolitischer beziehungsweise ideologisch begründeter Maximalforderungen. In von linken und rechten Kräften ausgehandelten Konsensentscheidungen wurde eine gesamtgesellschaftliche *ruptura pactada*,⁸ ein „paktierte[r] Bruch“⁹ mit dem Franco-Regime vollzogen, in dessen Folge Spanien wieder zu einer freiheitlichen Verfassung fand (1978) und nach einem überstandenen Putschversuch (1981) auch wieder eine demokratisch gewählte Regierung erhielt (1982).

Lange Zeit galt die *Transición* als mustergültiger Übergang vom einem diktatorischen zu einem demokratischen Staatswesen. Doch die auf Ausgleich ausgerichtete Politik hatte auch ihren Preis. Diesen benennt als einer der ersten Gregorio Morán in seiner viel beachteten Studie *El precio de la transición* (1991). Morán kritisiert, dass die spanische Gesellschaft den lagerübergreifenden Konsens der Übergangszeit mit einem Verschweigen der Vergangenheit und der Tabuisierung der Verbrechen des Frankismus erkaufte habe.¹⁰ In den darauf folgenden Jahren erfährt die vormals hochgelobte¹¹ *Transición* eine kritische Revision. Man spricht nun gar von einer kollektiven Amnesie, die die ungeschriebene Pflicht, sich über die dunklen Kapitel der jüngeren spanischen Geschichte auszuschweigen,

paseos oder *sacas*, Formen der unkontrollierten und „kontrollierten“ Erschießung von (vermeintlichen) pro-frankistischen Zivilisten und Gefangenen (vgl. ebd., S. 117ff. oder mit speziellem Bezug auf Madrid vgl. auch Cervera Gil, Javier (2006²): *Madrid en guerra. La ciudad clandestina, 1936-1939*. Madrid, S. 57ff.).

⁷ Vgl. hier und im Folgenden: Bernecker, Walther L. (1990): *Spanien-Lexikon. Wirtschaft, Politik, Kultur, Gesellschaft*. München, S. 419ff. Uneins ist sich die Forschung, wie die *Transición* zeitlich einzugrenzen ist. Als Beginn gilt vielen der Tod Francos, verstanden als Katalysator für die nachfolgenden Reformen. Gleichwohl ist auch die Zeit vor Francos Ableben bereits von Diskussionen über den Nach-Frankismus beherrscht (vgl. ebd., S. 420). Das Ende des politischen Übergangs wird je nach Standpunkt mit Inkrafttreten der Verfassung, dem Scheitern des sogenannten Tejero-Putsches aus den Reihen der Guardia Civil oder den ersten Parlamentswahlen angegeben (vgl. ebd., S. 423). Die Diskussion kennt aber auch weitaus längere Zeiträume. Teresa M. Vilarós etwa nimmt die europäische Integration Spaniens als Bezugsgröße und spricht daher erst mit der Ratifizierung des Vertrags von Maastricht (1993) von einem definitiven Ende der *Transición*; vgl. Dies. (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid, S. 1, Anm. 1.

⁸ Bernecker, 1990, S. 420.

⁹ Winter, Ulrich (2004): *Spaniens Intellektuelle: Eine neue Diskussionskultur und die Debatte um Identitäten und „Erinnerungsorte“ (1976-2002)*, in: Walther L. Bernecker / Klaus Dirscherl (Hgg.) (2004⁴): *Spanien heute. Politik Wirtschaft Kultur*. Frankfurt am Main, S. 631-655. Hier: S. 636.

¹⁰ Siehe: Morán, Gregorio (1991): *El precio de la transición*. Barcelona. Vgl. auch Berneckers Abriss über die Geschichte der *Transición* und ihrer kritischen Aufarbeitung; Ders. (2005): *Demokratisierung und Vergangenheitsaufarbeitung in Spanien*, in: Bannasch, Bettina / Christiane Holm (Hgg.) (2005): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen, S. 9-23. Hier: S. 11.

¹¹ Bernecker, 2005, S. 11.

der Gesellschaft auferlegt habe.¹² Dass in Folge der *Transición* die nationale Erinnerung an den Bürgerkrieg nahezu an den Rand eines Gedächtnisverlustes zu geraten drohte, ergibt sich aus der erinnerungskulturellen Vorgeschichte. Denn das selbst auferlegte, taktisch motivierte Schweigen der *Transición* führte lediglich das in den Jahrzehnten der Diktatur repressiv erzwungene unter neuen, demokratischen Vorzeichen fort.¹³

1.3. Erinnerungskulturelle Vorgeschichte: Das erzwungene Schweigen der Diktatur

Die Vorgeschichte der nationalen Amnesie in Bezug auf den Bürgerkrieg ist gezeichnet von einer geschichtsverzerrenden Propaganda und einer gewaltsamen Unterdrückung inoffizieller Geschichtsversionen. Sie lässt sich gemäß der erinnerungskulturellen Konzeptionen von Pierre Nora (1984)¹⁴ und Jan und Aleida Assmann (1988-99)¹⁵ grob

¹² Siehe insbesondere: Aguilar Fernández, Paloma (1996): *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid (im Folgenden zitiert nach der engl. Ausgabe: Dies. (2002): *Memory and Amnesia. The role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*. New York/Oxford); Vilarós, 1998 und Resina, Joan Ramon / Ulrich Winter (Hgg.) (2005): *Lugares de Memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Madrid u. a.

¹³ Vgl. auch Winter, Ulrich (2006): *Introducción*, in: Ders., 2006a, S. 9-19. Hier: S. 9.

¹⁴ Pierre Nora bereichert mit seiner siebenbändigen Arbeit *Les lieux de mémoire* (Paris, 1984-92) die Konzeptualisierung kultureller Erinnerung mit der Vorstellung von sogenannten *Erinnerungsorten*. Es handelt sich gewissermaßen um Kristallisationspunkte von historischem Wissen bzw. Geschichtsbildern einer Nation (vgl. Winter, 2006, *Introducción*, S. 12f.; bzw. vgl. Jünke, 2006, S. 102f.). Erinnerungsorte „sind in der Tradition der antiken Mnemotechnik als *loci* im weitesten Sinne zu verstehen, können also geographische Orte ebenso umfassen wie historische Persönlichkeiten, Gebäude und Denkmäler, Kunstwerke, philosophische und wissenschaftliche Texte oder symbolische Handlungen“ (Erll, 2002, S. 261).

¹⁵ Im Rückgriff auf und in der Auseinandersetzung mit zuvor entwickelten Konzepten kultureller Erinnerung prägen Jan und Aleida Assmann Ende der 1980er Jahre die Begriffe *kommunikatives Gedächtnis* und *kulturelles Gedächtnis*; Assmann, Jan (1988): Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Ders./Tonio Hölscher (Hgg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main, S. 9-19; Ders. (1992): *Das kulturelle Gedächtnis*. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München; Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.

„Das kommunikative Gedächtnis entsteht durch Alltagsinteraktion, hat die Geschichtserfahrung der Zeitgenossen zum Inhalt und bezieht sich daher immer nur auf einen begrenzten, ‚mitwandernden‘ Zeithorizont von ca. 80 bis 100 Jahren. Beim kulturellen Gedächtnis handelt es sich hingegen um eine an feste Objektivationen gebundene, hochgradig gestiftete und zeremonialisierte Erinnerung. Ihr Gegenstand sind mythische, als die Gemeinschaft fundierend interpretierende Ereignisse einer mehr oder weniger fernen Vergangenheit“ (Erll, 2002, S. 264; vgl. Assmann, 1992, S. 56).

Das kulturelle Gedächtnis unterteilt Aleida Assmann des Weiteren in ein *Funktions-* und ein *Speichergedächtnis*; vgl. Dies. (1999): *Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis – Zwei Modi der Erinnerung*, in: Dies., 1999, *Erinnerungsräume*, S. 130-148. Das Funktionsgedächtnis, das „bewohnte Gedächtnis“, besteht aus „bedeutungsgeladenen Elementen“, die sich zu einer kohärenten Geschichte zusammenfügen lassen und sich durch „Gruppenbezug, Selektivität, Wertbindung und Zukunftsorientierung“ auszeichnen. Das Speichergedächtnis hingegen ist das „unbewohnte Gedächtnis“, eine „amorphe Masse“ ungebundener, „bedeutungsneutraler“ Elemente, die keinen „vitalen Bezug zur Gegenwart“ aufweisen (vgl. Assmann, 1999 *Funktionsgedächtnis*, S. 134f. bzw. vgl. die Zusammenfassung von Erll, 2002, S. 265). „Auf kollektiver Ebene enthält das Speichergedächtnis das unbrauchbar, obsolet und fremd Gewordene, das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpasster Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen“ (Assmann, 1999, *Funktionsgedächtnis*, S. 137, Hervorheb. d. d. Verf.).

Das Funktionsgedächtnis erfüllt so „zentrale Aufgaben wie Identitätskonstruktion oder die Legitimierung einer bestehenden Gesellschaftsform“ (Erll, 2002, S. 266). Das Speichergedächtnis dient als „Reservoir zukünftiger Funktionsgedächtnisse“ und „als Korrektiv für aktuelle Funktionsgedächtnisse“, es bildet somit die „Ressource der Erneuerung kulturellen Wissens“ und ist damit die „Bedingung der Möglichkeit kulturellen Wandels“ (Assmann, 1999, *Funktionsgedächtnis*, S. 140).

wie folgt skizzieren: Das Franco-Regime formt ein *kulturelles Gedächtnis*, das allein dessen Sicht auf den Bürgerkrieg wiedergibt. Die nationalistische Erhebung war demnach eine notwendige Abwehr einer marxistischen, „roten Gefahr“ für Spanien. Träger dieses Geschichtsbildes sind eine Reihe materieller wie symbolischer *Erinnerungsorte* (Monumente wie *el Valle de los Caídos*; die alljährlichen Feiern zum 18. Juli, *Día del Glorioso Alzamiento*, und zum 1. April, *Día de la Victoria*; Geschichtsdarstellungen in Schulbüchern; Massenmedien wie das Nachrichtenformat *No-Do*, etc.).¹⁶

Keinen Eingang ins *Funktionsgedächtnis* findet zum einen die Sicht der unterlegenen Republikaner – beziehungsweise die juristisch korrekte Version, wonach eine gesetzmäßige Demokratie einem militärischen Staatsstreich zum Opfer fiel – und zum anderen, unabhängig von der Zugehörigkeit zu einem politischen Lager, die traumatischen Kriegserfahrungen der Zivilbevölkerung. Ausgeklammert aus der öffentlichen Auseinandersetzung werden so etwa die zahlreichen Massenerschießungen, ungeklärte Schicksale von „verschwundenen“ Angehörigen oder Feindseligkeiten zwischen Familienmitgliedern und innerhalb des sozialen Umfelds, die infolge des Kriegs entstanden. Ein Austausch alternativer beziehungsweise inoffizieller Sichtweisen und Erfahrungen bleibt zumeist auf einen familiären Umkreis beschränkt, insofern sich die Kriegsgeneration überhaupt dazu entschließen kann, ihre Erlebnisse an die Nachgeborenen weiterzugeben – sei es um sich selbst oder ihre Angehörigen vor sozialer Diskriminierung zu schützen.¹⁷

Die Franco-Diktatur verhindert so die Entfaltung eines vitalen und gesellschaftlich breit verankerten *kommunikativen Gedächtnisses*. Die vielen unerzählten individuellen Bürgerkriegs-Erfahrungen verbleiben so in ihrer Gesamtheit in einem nationalen *Speichergedächtnis*. Dieses fristet jenseits des offiziell propagierten Geschichtsbildes ein Schattendasein, birgt aber in sich immerhin die Möglichkeit, eines Tages unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen alternative Erinnerungsformen zu stiften.

Für den aufmerksamen Beobachter zeichnet sich nun zu Beginn der 1980er Jahre die Gefahr eines unwiederbringlichen Verlustes dieses „Speichers“ individueller Erfahrungen ab. Es zeigt sich nämlich, dass im Rahmen eines behutsamen demokratischen Wandels eben keine offene, gesellschaftlich breite Diskussion über die jüngste Vergangenheit zu erwarten ist. Sollte die Zeitzeugengeneration nun aber weiterhin, bis zu ihrem absehbaren Ableben hin schweigen, wäre das kommunikative Bürgerkriegs-Gedächtnis an seine biologische Grenze gelangt und die Möglichkeit vertan, alternative Erinnerungsformen in das langlebigere kulturelle Gedächtnis zu überführen.

¹⁶ Vgl. Aguilar, 2002, S. 49ff. (Unterkapitel „Sources of Political Socialisation“).

¹⁷ Vgl. ebd., S. 32.

Vor diesem zeitgeschichtlichen Hintergrund erweist sich die eingangs zitierte „Pasarán unos años“-Sentenz als zugespitzte, aber treffende Reflexion des erinnerungskulturellen Status-quo im Jahr 1980. Sie postuliert gleichzeitig das Leitmotiv des Erzählungsbandes, ein Anschreiben gegen das Vergessen.¹⁸ Denn Zúñiga ruft in seinen Erzählungen eben das in Erinnerung, was in Vergessenheit zu geraten droht: Das Leben und das Leiden der Madrider Zivilbevölkerung, die drei lange Jahre einem Krieg ausgesetzt war, dessen Front bis an die eigenen Stadtgrenzen reicht, in seinen Auswirkungen aber nicht nur im physischen Sinne weit tiefer vordringt.

1.4. *Largo noviembre de Madrid* als erinnerungskulturelles Dokument

Indem *Largo noviembre de Madrid* so gesehen bereits mit dem ersten Satz eine erinnerungskulturelle Ausrichtung erkennen lässt, liegt es nahe, den Erzählungsband primär auch in eben diesem Zusammenhang zu lesen, zumal Zúñiga in entsprechenden Äußerungen seinen Texten eine erinnerungskulturelle Funktion zuschreibt.

Indirekt entnehmen lässt sich diese zunächst seinen Anmerkungen zur Art seiner Geschichtsdarstellung und deren Verhältnis zur Geschichtsschreibung. Zúñiga gibt an, dass es ihm um die Darstellung des zivilen Alltagslebens im Bürgerkriegs-Madrid gehe. Er betont hierbei die emotionale Dimension:

Me propuse describir la guerra civil, no sus enfrentamientos armados sino **la vida diaria tal como era en una ciudad sitiada**, bombardeada durante largos meses. **Y las pasiones de sus habitantes** persistiendo en medio de peligros y de muerte: la envidia, el amor, la frustración amorosa, la rivalidad entre hermanos, la avaricia, el miedo.¹⁹

Grenzt er hier lediglich eine Darstellung der Alltagsgeschichte („la vida diaria“) von der der Ereignisgeschichte („enfrentamientos armados“) ab, hebt er in einem weiteren Interview die komplementierende Funktion hervor, die seine fiktive Geschichtsdarstellung gegenüber der (traditionellen) Historiografie einnehme:

Creo en la literatura de ficción cargada de responsabilidad. [...] Es una valoración de los hechos desde **la intrahistoria**, poco atendida por los historiadores. Lo que se busca es **recrear la cotidianidad que arma la Historia** y que puede utilizarse en la literatura para ver todo desde dentro hacia fuera. El lector se siente con estos libros más completo al entrar por los caminos afectivos de la Historia.²⁰

¹⁸ Vgl. auch Prados, Israel (2007): *Introducción*, in: Zúñiga, 2007, S. 11-98. Hier: S. 54.

¹⁹ Longares, Manuel (2003): *Una charla con Juan Eduardo Zúñiga*, in: Quimera, Heft 227, S. 36-40. Hier S. 36. Hervorheb. d. d. Verf.

²⁰ Manrique Sabogal, Winston (2003): *Entrevista: Juan Eduardo Zúñiga “La Historia enriquece la invención literaria”*, auf: elpais.com, 15.02.2003 (=http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Historia/enriquece/invencion/literaria/elpepuculbab/20030215elpabnar_11/Tes). Hervorheb. d. d. Verf.

Der gängigen Konzentration der Geschichtsschreibung auf wichtige Ereignisse und berühmte Persönlichkeiten setzt Zúñiga eine literarische Generierung der *intrahistoria*,²¹ also der weitgehend unbekannten und von der Forschung weniger beachteten Alltagsgeschichte gegenüber. Wohl synonym zur Vorstellung einer *intrahistoria* spricht Zúñiga an anderer Stelle auch von der „unsichtbaren Geschichte“, die er mit seinen Bürgerkriegserzählungen sichtbar machen will.²²

Explizit weist Zúñiga so auf das ergänzende Verhältnis, das seine fiktionale Geschichtsdarstellung zur Historiografie einnehme. Mit inbegriffen ist hierbei immer auch eine konservierende, erinnerungsstiftende Funktion; die unsichtbare, unbeachtete Alltagsgeschichte wird (in literarisierter Form) fixiert und in das langlebigere kulturelle Gedächtnis tradiert. Auf diese erinnerungskulturelle Funktion geht Zúñiga dann auch noch ausdrücklich ein:

Para mí era fundamental explorar y **recuperar esa época** de desastres que tuvo infinitos episodios apasionantes, muchos de los cuales **van a quedar olvidados si no se integran en la literatura de creación.**²³

Die zitierten Aussagen sind selbstredend nicht als Offenbarung einer generell unzugänglichen Autorintention zu verstehen. Hervorgehoben sei damit lediglich, dass Zúñiga seine Bürgerkriegserzählungen implizit und auch explizit in einen erinnerungskulturellen Zusammenhang stellt.

Um so mehr muss es verwundern, dass die hispanistische Literaturforschung, die in jüngster Zeit verstärkt fiktive Bürgerkriegs-Darstellungen in ihren erinnerungskulturellen Bedeutungen auslotet – dies einhergehend mit einem seit Ende der 1990er Jahre in Spanien stark gewachsenen zivilgesellschaftlichen und wissenschaftlichen Interesse an einer *recuperación de la memoria*, einer Wiedererlangung der Erinnerung an die konfliktreiche

²¹ Der Begriff *intrahistoria* geht auf Miguel de Unamuno zurück; vgl. Ders. (2005): En torno al casticismo. Madrid; Erscheinungsjahr: 1902. Er bezeichnet laut de Unamuno den beständigen und „unbewussten“ Teil der Geschichte; das traditionell geprägte, alltägliche Leben Millionen „einfacher“ Menschen. Dieses bildet den geräuschlosen, unscheinbaren Hintergrund vor dem sich der gegenwärtige geschichtliche Moment („el presente momento histórico“; ebd., S. 144) abspielt, der sich aus den offiziell bedeutsamen, in den Zeitungen wiedergegebenen Ereignissen zusammensetzt.

De Unamunos Geschichtsbegriff der *intrahistoria* bleibt recht unpräzise. Im Bezug zur modernen Geschichtsschreibung lässt er sich noch am ehesten mit dem der *Alltagsgeschichte* in Deckung bringen. Auch diese zeichnet anhand der Konzentration auf allgemeine menschliche Lebensverhältnisse und Handlungsformen eine „Geschichte von unten“ nach; vgl. Buchmann, Bertrand Michael (2002): Einführung in die Geschichte. Wien, S. 195. Indem Zúñiga hier die historische Innenperspektive betont („ver todo desde dentro hacia fuera“), im vorangehenden Zitat auch die Darstellung von Emotionen hervorhebt, scheint seine Vorstellung von *intrahistoria* auch den Forschungsbereich der *Mentalitätengeschichte* zu tangieren, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, epochentypische Vorstellungen nachzuzeichnen, nach denen Menschen empfinden und handeln; vgl. Dinzelsbacher, Peter (Hg.) (2008²): Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen. Stuttgart, S. IX.

²² Vgl. Prados, 2007, S. 69. Hier mit speziellem Bezug auf die historische Topografie seiner Erzählungen.

²³ Longares, 2003, S. 36. Hervorheb. d. d. Verf.

Bürgerkriegs- und Franco-Vergangenheit²⁴ – Zúñiga hierbei aber kaum oder keine Beachtung schenkt.²⁵ Es gilt daher, einen bis in die jüngste Zeit weitgehend unbekannten Autor²⁶ auch in seiner erinnerungskulturellen Bedeutung erst noch zu entdecken. Zwar weisen sowohl Rezensionen der Literaturkritik als auch literaturwissenschaftliche Beiträge wiederholt darauf hin, dass *Largo noviembre de Madrid* und dessen Fortsetzung *Capital de la gloria*²⁷ das zivilgesellschaftliche Madrid während des Bürgerkriegs in Erinnerung rufen, vereinzelt auch mit dem Hinweis versehen, dass Zúñiga hier gezielt gegen die *desmemoria* anschreibt.²⁸ Untersuchungen aber, die sich explizit aus einer erinnerungskulturellen Perspektive seinem Werk nähern, stehen noch aus.

Die vorliegende Arbeit versteht sich dementsprechend als Beitrag zu einer ersten detaillierten erinnerungskulturellen Verortung von Zúñiga innerhalb der spanischen Bürgerkriegsliteratur. Im vorgegebenen Rahmen konzentriere ich mich hierbei auf die Untersuchung des Erzählungsbandes *Largo noviembre de Madrid*.

²⁴ Vgl. die Überblicksdarstellung von Brinkmann, Sören (2008): *Die Rückkehr der Vergangenheit: Bürgerkrieg und Diktatur im öffentlichen Meinungsstreit*, in: Bernecker, Walther L. / Klaus Dirscherl (Hgg.) (2008⁵): *Spanien heute. Politik Wirtschaft Kultur*. Frankfurt am Main, S. 109-132.

²⁵ Exemplarisch seien hier zunächst zwei Sammelbände genannt: Bannasch, Bettina / Christiane Holm (Hgg.) (2005): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen; Winter, Ulrich (Hg.) (2006): *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid. Auffällig ist (vgl. Anm. 3) insbesondere der Aufsatz Jünkes, der Zúñiga zwar im Kontext der *desmemoria* in exponierter Weise erwähnt, aber nicht in die Analyse integriert.

Des Weiteren sei auf folgende zwei Monographien verwiesen: Gómez López-Quñones, Antonio (2006): *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía. Representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid u. a.; Moreno-Nuño, Carmen (2006): *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid. Moreno-Nuño erwähnt Zúñigas Bürgerkriegserzählungen lediglich in einer Fußnote (S. 125, Anm. 13) im Rahmen einer Aufzählung von Werken, die das belagerte Madrid thematisieren.

²⁶ „Durante años Juan Eduardo Zúñiga [...] ha sido un autor prácticamente secreto [...]“; Díaz Navarro, Epicteto / José Ramón González (2002): *El cuento español en el siglo XX*. Madrid, S. 179. Seine frühen Werke (genannt sei hier die Erzählung *Inútiles totales*, Madrid, 1951; der Roman *El coral y las aguas*, Barcelona, 1962; so wie exemplarisch für seine frühen Essays *Los imposibles afectos de Iván Turguénev*, Madrid, 1977) finden zunächst kaum Beachtung. Zúñiga gehört zu den „offenkundig vergessenen“ Autoren der *Generación del 50* (Bregante, Jesús (2003): *Diccionario Espasa. Literatura Española*. Madrid, S. 357). Dies beginnt sich erst mit Erscheinen von *Largo noviembre de Madrid* zu ändern. Die Kritik überschlägt sich zuweilen mit Lob und handelt Zúñigas Erzählungsband als eines der wenigen herausragenden Werke zur Zeit der frühen *Transición* (vgl. Prados, 2007, S. 52). Eine große Bekanntheit erfährt Zúñiga allerdings erst zu Beginn des neuen Jahrtausends mit der Publikation von *Capital de la gloria* (vgl. ebd., S. 14).

²⁷ Zu *Capital de la gloria* vgl. Anm. 3. Ebenfalls als Fortsetzung von *Largo noviembre de Madrid* versteht sich der zeitlich im Nachkriegs-Spanien verortete Erzählungsband *La tierra será un paraíso* (Madrid, 1989). Alle drei Bände werden als Trilogie gehandelt (vgl. Prados, 2007, S. 15) und von Zúñiga auch selbst so bezeichnet (vgl. Longares, 2003, S. 36).

²⁸ Vgl. Díaz, 2002, S. 179; vgl. auch Prados, 2007, S. 38f.: „[...] frente a la instauración, en definitiva, de la desmemoria que, con la perspectiva del tiempo transcurrido, puede afirmarse que caracterizó al periodo de la Transición democrática en España, con ambos libros de cuentos [*Largo noviembre de Madrid* y *La tierra será un paraíso*] [...] Zúñiga [...] no quiso desaprovechar el momento para continuar con su compromiso personal de mantener viva la llama de la memoria de la *cosa pública*.“ Hervorheb. im Original.

Unter Rückgriff auf die theoretischen Betrachtungen Astrid Erlls zum erinnerungskulturellen Potenzial literarischer Texte, gemäß derer sich Kriegsliteratur immer auch als *Dokument der Erinnerungskultur* versteht,²⁹ soll die vorliegende Untersuchung Folgendes zeigen:

Largo noviembre de Madrid ist – so die erste, grundlegende These – primär ein Medium der Gedächtnisbildung.³⁰ Indem Zúñiga als Zeitzeugenautor³¹ im entstehungsgeschichtlichen Kontext der *Transición* ein fiktives Bürgerkriegs-Madrid evoziert, überführt er damit Erinnerungen an eine konfliktreiche Vergangenheit, die der *desmemoria* zum Opfer zu fallen drohen, in den „Fernhorizont des kulturellen Gedächtnisses.“³²

In narrative Strukturen transformiert wird hierbei nicht die „große“ Ereignisgeschichte, sondern das zivile Alltagsgeschehen einer belagerten Stadt. Dieses spiegelt Zúñiga vor allem in der mentalen Verfassung der einzelnen Protagonisten wider. Die einzelnen Erzählungen geben so psychologische Momentaufnahmen wieder, in denen sich – dies meine zweite These – das kollektive Bewusstsein repräsentativer Gruppen und sozialer Zusammenhänge im Bürgerkriegs-Madrid kristallisieren.

Bemerkenswert ist sicherlich auch, dass Zúñiga in seinem Erzählungsband die Freiheiten der Nach-Franco-Ära nutzt, um die zuvor verschwiegenen „linken“ Geschichten zu erzählen – unverkennbar setzt er mit *Largo noviembre de Madrid* den Verteidigern des republikanischen Madrids ein literarisches Denkmal³³ – doch dies ist nur ein Aspekt seiner Bürgerkriegsdarstellung und bei Weitem nicht der beherrschende. Denn Zúñiga entwirft

²⁹ Vgl. Erll, Astrid (2005): *Augenzeugenschaft und kulturelle Paradigmen: Zugänge zur Spanienkriegsliteratur*, in: Bannasch, 2005, S.59-75. Hier S. 61. Ausgehend davon, dass Erinnerung nie formlos sein kann, stets einer ‚symbolischen Transformation‘ bedarf, misst Erll ästhetischen und narrativen Formen in der Erinnerungskultur eine bedeutende Rolle zu. Es verstehen sich daher „Gattungsmuster, Erzählsituationen, intertextuelle Referenzen, Symbolik und Metaphorik nicht als allein auf das Literatursystem bezogene, transhistorisch gleichbedeutende Ornamente, sondern als – oft machtvoll – Enkodierungsverfahren und Ausdrucksformen ganz bestimmter historischer Erinnerungskulturen [...]“ (ebd.). Kriegsliteratur als *Dokument der Erinnerungskultur* ist daher u. a. „ein Medium der Enkodierung, Externalisierung und Verbreitung von Gedächtnisinhalten. Narrative Formen können als ‚Antworten‘ auf erinnerungskulturelle Konstellationen und als ‚Angebote‘ für die kollektive Gedächtnisbildung begriffen werden“ (ebd., S. 61f.).

Synonym zum Terminus *Dokument der Erinnerungskultur* verwende ich im Folgenden auch die Begriffe *erinnerungskultureller Text*, *erinnerungskulturelles Medium* bzw. *Erinnerungsmedium*.

³⁰ Vgl. ebd., S. 70. Erll unterscheidet „zunächst zwei grundlegende Funktionen von Literatur in der Erinnerungskultur [...]: die Funktion der Gedächtnisbildung und die Funktion der Gedächtnisreflexion. Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses ist zumeist beides – ein Modell *für* und *von* Erinnerung(skultur). Sie regt Erinnerung an und leitet sie in bestimmte Bahnen; zugleich macht sie Erinnerungsprozesse beobachtbar.“

³¹ Zúñiga, gebürtiger Madrilene (Jahrgang 1919), erlebte die Belagerung Madrids als Zivilist (vgl. Prados, 2007, S. 20f.).

³² Erll, 2005, 72.

³³ Die Verteidigung der Stadt gegen Francos Truppen (die freilich nie im Zentrum der Erzählungen steht, vgl. die Übersichtsdarstellung in Kapitel 4) findet zumeist eine positive, würdigende Erwähnung. So etwa in der eingangs erwähnten Erzählung *Noviembre, la madre*, 1936 oder auch in *Heladas lluvias de febrero*.

alles andere als ein einseitiges, von den eigenen politischen Vorstellungen³⁴ dominiertes Geschichtsbild. Vielmehr eröffnen die 16 Erzählungen ein heterogenes Panorama der eingeschlossenen Stadt. Dieses umfasst neben dem offiziellen, republikanischen Madrid auch diejenigen Bevölkerungsteile, die mit Franco sympathisierten oder zwischen den Fronten standen. In diesem Sinne rekonstruiert *Largo noviembre de Madrid* – so die dritte These – ein polyperspektivisches Bürgerkriegs-Madrid, das unterschiedliche, zum Teil konträre historische Haltungen und Sichtweisen weitgehend gleichwertig nebeneinanderstellt.

Diese eint *Largo noviembre de Madrid* letztlich wieder in einem übergreifenden Geschichtsbild, wonach die Belagerung für alle Bevölkerungsteile eine kollektive Lernerfahrung bedeutete. Zúñiga legt somit ein Erinnerungsmedium vor, – so die vierte These – das eine konfliktreiche Geschichte in versöhnender Weise darstellt.

In dieser versöhnenden Tendenz befindet sich *Largo noviembre de Madrid* in Übereinstimmung mit vielen Werken der spanischen Bürgerkriegsliteratur. Inwieweit Zúñigas Erzählungsband diese und andere Traditionslinien aufgreift, oder gegenteilig selbst Innovationen setzt, gehe ich in einem kurzen historischen Abriss zur literaturhistorischen Bürgerkriegsdarstellung nach, der von der Textproduktion während des militärischen Konflikts bis zu Werken der Gegenwart reicht (vgl. Kapitel 2). Die oben genannten Thesen vorausgesetzt, verortet sich *Largo noviembre de Madrid* demnach als einer der ersten Texte, der sich durch ein großes Maß an Objektivität auszeichnet und (innerhalb seiner Begrenzung auf Madrid) eine annähernd überparteiliche, polyperspektivische Gesamtdarstellung gibt. Noch bedeutender in erinnerungskultureller Hinsicht ist der Umstand, dass Zúñiga mit *Largo noviembre de Madrid* den Beginn einer Bürgerkriegsliteratur bildet, die sich primär als Medium der Erinnerung und ein Anschreiben gegen die *desmemoria* begreift.

Als Erinnerungsmedium konstituiert sich *Largo noviembre de Madrid* bereits in seiner Gattungs- und Publikationsform (vgl. Kapitel 3). Mit der Gattung des *cuento* verfolgt Zúñiga eine Geschichtsdarstellung, die in betonter Weise zeittypische Alltagssituationen und mentale Gesellschaftszustände rekonstruiert (vgl. Kapitel 3.1). Die Zusammenstellung der *cuentos* in einem Erzählungsband schafft darüber hinaus eine grundlegende Struktur,

³⁴ Allein schon durch die Tatsache, dass Zúñiga das damalige Tabuthema „Bürgerkrieg“ aufgreift und verarbeitet, und sich in Interviews dementsprechend für ein literarisches Anschreiben gegen das „organisierte Schweigen“ (Zúñiga in Longares, 2003, S. 36) ausspricht, positioniert er sich innerhalb des politischen Feldes, auf dem die erinnerungskulturelle Debatte ausgetragen wird, auf Seiten der Linken. Vgl. hierzu die Überblicksdarstellung bei Brinkmann, 2008.

die eine heterogene, polyperspektivische Geschichtsfiktion begünstigt (vgl. Kapitel 3.2). Zúñiga durchsetzt den Erzählungsband mit einer Vielzahl interner Verweise und wiederkehrender narrativer Muster und erzeugt so eine gewisse formale Homogenität, die die Schicksale unterschiedlichster Protagonisten (Republikaner vs. Nationalisten, Unter- vs. Oberschicht, Zivilisten vs. Soldaten etc.) als Variationen einer kollektiven Leiderfahrung präsentiert und so die einzelnen Erzählungen wiederum unter einer versöhnenden Tendenz eint.

In einer Überblicksdarstellung der 16 Kurzgeschichten lässt sich dieses Schema detaillierter nachvollziehen (vgl. Kapitel 4). Jede Erzählung besitzt eigene Protagonisten, welche sich als Repräsentanten typischer Gruppen und sozialer Zusammenhänge im Bürgerkriegs-Madrid verstehen und die Stadt und ihr Alltagsgeschehen so aus unterschiedlichen zeithistorisch typischen Perspektiven darstellen (vgl. Kapitel 4.1). Rekurrierende narrative Muster (Themen, Motive, Erzählweise, etc.) setzen die unterschiedlichen Protagonisten, die zum Teil Antagonisten zu Hauptfiguren anderer Texte bilden, wiederum in einen inhaltlichen Bezug zueinander (vgl. Kapitel 4.2).

Von diesem Schema hebt sich die eingangs zitierte Erzählung *Noviembre, la madre, 1936* etwas ab, dergestalt, dass sie nicht allein eine fiktive Begebenheit darstellt, sondern gleichzeitig auch Text übergreifend die programmatische Ausrichtung des Erzählungsbandes reflektiert (vgl. Kapitel 5). Die Erzählinstanz formuliert hier das erinnerungskulturelle Leitmotiv, das sich durch eine dialektische Verschränkung von Vergessen und Erinnern auszeichnet.

Den Hauptteil der vorliegenden Arbeit bildet letztlich die detaillierte Analyse einer ausgesuchten Erzählung. Anhand von *Riesgos del atardecer* (S. 143ff.) möchte ich exemplarisch aufzeigen, wie es Zúñiga gelingt, historische Konstellationen und kollektive Mentalitäten in narrative Strukturen zu überführen (vgl. Kapitel 6). Mein Augenmerk gilt hierbei der literarischen Rekonstruktion dessen, was der Historiker Javier Cervera als die *ciudad clandestina* bezeichnet.³⁵ Es handelt sich hierbei um die Teile der Madrider Bevölkerung, die der linken Volksfront-Regierung beziehungsweise der Madrider *Junta de Defensa* gleichgültig, ablehnend bis feindlich gegenüberstanden. Diese befanden sich mit dem Scheitern des nationalistischen Aufstandes in Madrid und der anschließenden Belagerung durch die Truppen Francos ungewollt im republikanischen Machtbereich eingeschlossen, beziehungsweise aus militärischer Sicht in einem feindlichen Hinterland, und mussten dementsprechend Übergriffe und Zwangsmaßnahmen befürchten

³⁵ Cervera, 2006. Vgl. hier und im Folgenden insbesondere S. 135ff.; 4. Kapitel „La definición del Madrid clandestino“.

(Rekrutierung, Enteignung, Plünderung, Gefangennahme, Erschießung, etc.). Diese *ciudad clandestina* hatte demnach guten Grund, sich im Alltag unauffällig zu verhalten oder sich gar tatsächlich zu verstecken (vgl. Kapitel 6.1).

Einen großen Teil dieses klandestinen, antirepublikanischen Madrids bildeten Franco-Anhänger, die sich im militärischen Sinne passiv verhielten und „lediglich“ versuchten, in einem republikanisch dominierten Umfeld unbehelligt den Krieg zu überstehen. Diese Zwangslage, sich in einer feindlichen Umgebung behaupten zu müssen, findet sich eindringlich in *Riesgos del atardecer* wiedergegeben.

Bemerkenswert ist hierbei, dass Zúñiga die Lebenssituation der eingeschlossenen Franco-Sympathisanten nicht allein inhaltlich – anhand der Figuren, der Erzählsituation, etc. – nachzeichnet (vgl. Kapitel 6.2), sondern bereits in der formalen Erzählstruktur vorwegnimmt (vgl. Kapitel 6.3). Zúñiga schließt die Protagonisten, zwei Kaufleute, in mehrfacher Weise im narrativen Raum ein und bildet so die „Belagerung in der Belagerung“, die politische Verfolgung des antirepublikanischen Madrids innerhalb der militärisch eingeschlossenen Stadt nach.

Beispielhaft zeigt sich in der Analyse der Erzählung *Riesgos de atardecer*, dass Zúñiga in *Largo noviembre de Madrid* repräsentative Ausschnitte aus dem kollektiven Erleben und Verhalten der Zivilbevölkerung im Bürgerkriegs-Madrid wiedergibt (vgl. Kapitel 6.4). Die literarische Geschichtsdarstellung Zúñigas konzentriert sich hiermit auf Bereiche, die der Historiografie nur bedingt zugänglich sind. Die fiktive Geschichtsrekonstruktion in *Largo noviembre de Madrid* versteht sich so als Ergänzung zur Geschichtswissenschaft, und präsentiert sich somit offenkundig als Erinnerungsmedium, das eine Vergangenheit konserviert, die (zum Zeitpunkt der Publikation) Gefahr läuft, vergessen zu werden.

2. Eine Übersicht zur spanischen Bürgerkriegs-Literatur: Tradition und Innovation in *Largo noviembre de Madrid*

Der Bürgerkrieg war und ist ohne Zweifel eines der bestimmenden Themen in der spanischen Literatur.³⁶ Bereits kurz nach Ausbruch des militärischen Konflikts wird er Gegenstand literarischen Schaffens, bleibt aber auch nach Kriegsende über Jahrzehnte hinweg bis heute beständiges und zum Teil populäres Sujet; dies freilich unter mehrfach veränderten gesellschaftlichen Bedingungen, unterschiedlichen poetologischen Herangehensweisen und narrativen Umsetzungen.

Die Literatur während des Kriegs steht überwiegend im Zeichen der militärischen und ideologischen Auseinandersetzungen. Viele Autoren (insofern sie ihre literarische Tätigkeit nicht einstellen) ordnen sich entweder dem nationalistischen oder dem republikanischen Lager zu und beziehen mit ihren Arbeiten, in unterschiedlichen Abstufungen von Enthusiasmus und Parteilichkeit,³⁷ für eine der Kriegsparteien Stellung. Den militärischen Vorstoß der „Faschisten“ begleitet so beispielsweise *Madrid de corte a checa* (1938)³⁸ im ideologischen Sinne. Agustín de Foxá (1903-1959)³⁹ entwirft hier ein apokalyptisches Zerrbild des „roten“ Madrids, welches die eingeschlossenen Nationalisten zu Märtyrern und Helden stilisiert.⁴⁰ Für die Gegenseite, für die Verteidiger der Republik, gibt u. a. Arturo Barea (1897-1957) literarische Rückendeckung. In seinen „relatos bélicos“⁴¹ aus *Valor y miedo* (1938)⁴² spiegelt sich augenfällig dessen prorepublikanisch-sozialistische Gesinnung wider.

Gegenüber diesen Formen literarischer Parteinahme heben sich die Erzählungen eines Autors ab, den die Literaturkritik lange Zeit übersehen hat,⁴³ der aber gerade in Bezug auf Zúñiga von besonderem Interesse ist. Manuel Chaves Nogales (1897-1944) gelingt in

³⁶ Einen Überblick über die Vielzahl (nicht nur spanischsprachiger) literarischer Texte zum Bürgerkrieg geben u. a. die bibliografischen und anthologischen Arbeiten von Maryse Bertrand de Muñoz. In Bezug auf den Roman siehe: Bertrand de Muñoz, Maryse (1982-87): *La Guerra Civil Española en la novela*. 3 Bde. Madrid.; bzw. in Bezug auf unterschiedliche Gattungen siehe: Dies. (1993): *Literatura sobre la Guerra Civil. Poesía, narrativa, teatro, documentación: la expresión estética de una ideología antagonista*. Barcelona. Hier findet sich auch eine kleinere Bibliografie über Erzählungen zum Bürgerkrieg (1936-85): „*Novelas cortas, cuentos y narraciones*“, S. 160f.; Zúñiga findet hier allerdings keine Erwähnung.

Vgl. u. a. auch die entsprechende Übersichtsdarstellung in Neuschäfer, Hans-Jörg (1997): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar, S. 361ff.

³⁷ Vgl. Díaz, 2002, S. 75.

³⁸ de Foxá, Agustín (1938): *Madrid de corte a checa*. San Sebastián.

³⁹ Die Angaben des Geburts- und Sterbejahrs des jeweiligen Autors erfolgen in der Regel gemäß Bregante, 2003.

⁴⁰ Vgl. Neuschäfer, 1997, S. 364; und vgl. Lentzen, Manfred (1991): *Der Roman im 20. Jahrhundert*, in: Strosetzki, Christoph (Hg.) (1991): *Geschichte der spanischen Literatur*. Tübingen, S. 322-342. Hier: S. 331.

⁴¹ Bregante, 2003, S. 90.

⁴² Barea, Arturo (1938): *Valor y miedo*. Barcelona.

⁴³ Vgl. Bregante, 2003, S. 203.

A sangre y fuego (1937)⁴⁴ eine Bürgerkriegsdarstellung, die sich durch große Objektivität auszeichnet und zu beiden Kriegsparteien zugleich auf Distanz geht.⁴⁵ Chaves Nogales, der zu Beginn des Konflikts noch aufseiten der Republik steht, nach wenigen Monaten aber enttäuscht von den politischen Entwicklungen ins Exil flüchtet, entwirft hier ein Kriegs-Panorama, in dem sich sowohl Anhänger der „Revolution“ als auch der „Reaktion“ durch blinde Grausamkeit auszeichnen.⁴⁶ Während bei Autoren wie Barea der Rückgriff auf kurze Erzählformen wohl hauptsächlich den kriegsökonomischen und politischen Rahmenbedingungen geschuldet ist,⁴⁷ dürfte Chaves Nogales’ Wahl für die Kurzgeschichte als literarische Ausdruckform und den Erzählungsband als Publikationsform vordringlich eine poetologische gewesen sein. Neun unabhängige Erzählungen bieten so die formale Grundlage, um die tragischen Schicksale verschiedener, historisch repräsentativer Protagonisten („Falangistas, moros, anarquistas, gentes sin filiación, cobardes o valientes“)⁴⁸ gleichwertig nebeneinanderzustellen. Insbesondere in dieser wertungsfreien, beide Lager übergreifenden Darstellung des Krieges, die letztlich sowohl Republikaner als auch Falangisten als Opfer außergewöhnlicher Umstände zeigt, offenbart *Largo noviembre de Madrid* zentrale Übereinstimmungen in der Erzählweise (vgl. Kapitel 3.2 u. 4).

Chaves Nogales um Objektivität bemühte Bürgerkriegsdarstellung bleibt für lange Zeit die einzige ihrer Art, denn nach dem Sieg Francos findet die politische Abrechnung mit den Verlierern auch auf dem literarischen Feld ihre Entsprechung; Bürgerkriegsromane, die unmittelbar nach der Machtübernahme aus nationalistischer Sicht geschrieben werden, zeichnen sich durch besondere Militanz aus.⁴⁹

Diese *starke* Parteilichkeit ebbt aber bereits mit den 1950er Jahren ab. Im Franco-Spanien setzt literarisch eine „einigermaßen objektive“⁵⁰ Auseinandersetzung mit dem Bürgerkrieg ein, die sich nun vor allem um historische Dokumentation bemüht. Beispielhaft hierfür ist

⁴⁴ Chaves Nogales, Manuel (1937): *A sangre y fuego. Héroes, Bestias y Mártires de España*. Santiago de Chile.

⁴⁵ Vgl. Bregante, 2003, S. 204, vgl. auch Díaz, 2002, S. 84.

⁴⁶ Vgl. Díaz, 2002, S. 84.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 75. Der Krieg erschwerte zwar einerseits die Publikation von Büchern, begünstigte andererseits die von Zeitungen und Zeitschriften, die der Verbreitung der ideologischen Standpunkte einer bestimmten Kriegspartei dienten. Da die führenden republikanischen und nationalistischen Publikationen oftmals auch Kurzgeschichten beinhalteten (von Autoren, die mehr oder weniger die entsprechenden politischen Ansichten vertraten), kam der Kurzprosa während des Krieges eine bevorzugte Stellung gegenüber längeren Erzählformen zu.

⁴⁸ Trapiello, Andrés (2001): *La Guerra no contada*, auf: www.elpais.com vom 26.11.2001 (=http://www.elpais.com/articulo/ensayo/guerra/contada/elpepuculbab/20011124elpbabens_3/Tes).

⁴⁹ Vgl. Neuschäfer, 1997, S. 364. Eine Übersicht zum nationalistischen Roman in den frühen Nachkriegsjahren gibt Regine Schmolling; Dies. (1990): *Literatur der Sieger. Der spanische Bürgerkriegsroman im gesellschaftlichen Kontext des frühen Franquismus (1939-43)*. Frankfurt.

⁵⁰ Kreutzer, Winfried (1991²): *Spanische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Grundzügen*. Darmstadt, S. 155; vgl. auch Lentzen, 1991, S. 332.

die Roman-Trilogie José Maria Gironellas (1917-2003), die mit *Los cipreses creen en Dios* (1953), *Un millón de muertos* (1961), *Ha estallado la paz* (1966)⁵¹ den Bürgerkrieg mit Vor- und Nachgeschichte darstellt. Auch wenn das Werk deutlich aus nationalistischer Sicht geschrieben ist, konstatiert ihm die Kritik der Nach-Franco-Zeit dennoch eine versöhnende Botschaft, da Gironella hierin nicht als Richter, sonder als Berichterstatter auftritt.⁵²

Eine literarische Aufarbeitung des Bürgerkriegs aus Sicht der Verlierer kann zunächst nur im Exil stattfinden. Hier dominiert oftmals eine autobiografisch durchdrungene Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, so liefert Barea mit seiner Roman-Trilogie *La forja de un rebelde* (engl. Ausgabe 1941-44, span. 1951-54)⁵³ eine „sehr persönliche Schilderung des bürgerkriegsumkämpften Madrid“.⁵⁴ Deutlich wird aber auch „das Bemühen um dokumentarische Zusammenstellung der Zusammenhänge und Hintergründe“.⁵⁵ Eine realistische Fiktion des Bürgerkriegs samt seiner Vor- und Nachgeschichte gibt das monumentale Werk *El laberinto mágico* (1943-68)⁵⁶ wieder, in dem Max Aub (1903-72) eindrucksvoll „die Hoffnungen und Enttäuschungen der für ein republikanisches Spanien Ringenden, ihr Verrat und ihr Heroismus, ihre Höhen und Tiefen“⁵⁷ veranschaulicht. Weniger um historisch-soziale Dokumentation und Zeitzeugenschaft geht es Francisco Ayala (1906-2009), einem weiteren berühmten Exil-Autoren. In seinen Texten, u. a. in dem Erzählungsband *La cabeza del cordero* (1949),⁵⁸ dominiert vielmehr, der Gattung des *cuento* entsprechend (vgl. Kapitel 3.1.2), „die Analyse menschlichen Verhaltens in bestimmten Extremsituationen“.⁵⁹

In Spanien selbst engt die Zensur die freie Entfaltung einer fiktiven Bürgerkriegsdarstellung ein. Doch mit Beginn der 1950er Jahre, parallel zur Bemühung um internationale Anerkennung, lockert das Regime phasenweise die staatliche Kontrolle etwas, sodass bereits vor dem Tod Francos und der faktischen Abschaffung der Zensur (1976)⁶⁰ auch Texte entstehen, die alternative historische Perspektiven jenseits der

⁵¹ Gironellas, José Maria (1953): *Los cipreses creen en Dios*. Barcelona; Ders. (1961): *Un millón de muertos*. Barcelona; Ders. (1966): *Ha estallado la paz*. Barcelona.

⁵² Vgl. de la Torre, María Eugenia (2006): *José María Gironella: Los cipreses creen en Dios*, in: Bannasch, 2005, S. 395-407. Hier: S. 405.

⁵³ Barea, Arturo (1951-54): *La forja de un rebelde*. 3 Bde. Buenos Aires [Engl. Originalausgabe: *The forging of a rebel*. London, 1941-44].

⁵⁴ Neuschäfer, 1997, S. 369.

⁵⁵ Kreutzer, 1991, S. 155.

⁵⁶ Aub, Max (1943-68): *El laberinto mágico*. 6 Bde. Mexiko-Stadt.

⁵⁷ Lentzen, 1991, S. 332.

⁵⁸ Ayala, Francisco (1949): *La cabeza de cordero*. Buenos Aires.

⁵⁹ Neuschäfer, 1997, S. 370.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 374.

nationalistischen entwerfen. In den 1960er Jahren entstehen so Werke, die auch das republikanische Lager positiv beleuchten.⁶¹ Gleichwohl ist klar, dass „die ständige Zensurrücksicht die Autoren dazu zwang, sich entweder zu beugen oder Taktiken der Verschleierung und der Verstellung zu erfinden“.⁶² Im Zeichen eines solchen „Diskurs[es] der Zensur“⁶³ steht für Hans-Jörg Neuschäfer Juan Benets (1927-1993) schwer zugänglicher Roman *Volverás a Región* (1967).⁶⁴ Benet gibt hier Bürgerkriegsereignisse nur indirekt wieder, indem er diese „in den inneren und äußeren Biografien der Figuren [spiegelt]. Gefühle wie Hoffnungslosigkeit, Angst und Verzweiflung verdichten sich [...] zu einer erschütternden Chronik des Unsagbaren.“⁶⁵ Nähert sich Benet anhand einer dunklen Erzählweise mit großer Vorsicht dem Bürgerkrieg, bewahrt Ana María Matute (1926) Distanz, indem sie *Primera memoria* (1960)⁶⁶ aus der „unschuldigen“ Sicht eines Kindes erzählt. Interessanterweise finden solche Verschleierungstechniken selbst nach Francos Tod noch Anwendung; ein Indiz dafür, dass der Bürgerkrieg auch in der *Transición* ein gesellschaftliches Tabuthema bleibt.⁶⁷

Dessen ungeachtet greifen mehrere Autoren mit dem Ende der Diktatur das schwere Bürgerkriegs-Thema zunehmend auch in ungezwungenerer, spielerischer Weise auf. Im Jahr 1976 stellen gleich zwei Romane, *El desfile de la Victoria* von Fernando Díaz-Plaja (1918) und *El Día de hoy* von Jesús Torbado (1943),⁶⁸ die historische Wirklichkeit auf den Kopf, indem sie ein Spanien nach einem republikanischen Sieg entwerfen. Neben aller parodistischer und ironisierender Überspitzung, die hierbei Anwendung findet, verfolgen diese uchronischen Erzählungen ein ernstes Anliegen. Beide Texte legen die Erkenntnis nahe, dass sich eine siegreiche Republik gegenüber den unterlegenen „Faschisten“ mehr oder weniger genauso grausam und unversöhnlich gezeigt hätte, wie sich das Franco-Regime gegenüber den historischen Verlierern präsentierte. Damit transportieren beide

⁶¹ Vgl. Lentzen, 1991, S. 332; vgl. Wittschier, Hans Willi (1993): Die spanische Literatur. Einführung und Studienführer. Tübingen, S. 271. Hier in Bezug auf: de Lera, Ángel María (1967): *Las últimas banderas*. Barcelona.

⁶² Neuschäfer, 1997, S. 375.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Benet, Juan (1967): *Volverás a Región*. Barcelona; vgl. Neuschäfer, 1997, S. 379.

⁶⁵ Franzbach, Martin (1993): Geschichte der spanischen Literatur im Überblick. Stuttgart, S. 382.

⁶⁶ Matute, Ana María (1960): *Primera memoria*. Barcelona.

⁶⁷ Vgl. Neuschäfer, 1997, S. 379: „Noch Carlos Saura musste in seinem berühmten Bürgerkriegsfilm *La prima Angélica* (1973) sein Interesse am Tabuthema tarnen, indem er seinen Protagonisten Luis in die Kindheitsperspektive zurückversetzte und, ähnlich wie Benet [mit *Volverás a Región*], den zeitlichen und örtlichen Nachvollzug des Geschehens erschwerte.“

Vgl. auch Wittschier, 1993, S. 271: „Da mit dem Krieg ein Generationskonflikt und seine einschneidende Nachwirkung verbunden bleibt, verwenden Autoren wiederholt Jugend- und Kinderperspektiven, wie in *Conversación sobre la guerra* (1977) von José Asenjo Sedano (1930[-2009]).“

⁶⁸ Díaz-Plaja, Fernando (1976): *El desfile de la Victoria*. Barcelona; Torbado, Jesús (1976): *El Día de hoy*. Barcelona.

Romane in einer nicht ungefährlichen Zeit des gesellschaftlichen Wandels implizit einen Appell zur Versöhnung.⁶⁹

Diese kontrafaktischen Fiktionen lassen sich als erste Anläufe zu zwei Tendenzen verstehen, die Mitte der 1980er Jahre vorherrschen werden; dies sind eine zunehmende „Ästhetisierung“, das heißt, das historische Thema wird „zum fiktional künstlerischen Anlass für Darlegung anderer, übergeordneter Interessen“,⁷⁰ und eine Fokussierung auf die Bürgerkriegs-Mythen und ihrer Dekonstruktion. Beispielhaft sind hier *Luna de lobos* (1985) von Julio Llamazares (1955) und *Beatus ille* (1986) von Antonio Muñoz Molina (1956).⁷¹ Der erstgenannte Roman setzt dem Überlebenskampf antifrankistischer Guerillakämpfer ein Denkmal, das zugleich aber allen idealisierend-heroisierenden Legenden Hohn spricht.⁷² *Beatus ille* wendet sich ebenfalls gegen eine Heroisierung der Bürgerkriegsgeneration.⁷³ Im Gegensatz zu *Luna de lobos* vollzieht sich die Kritik hier aber innerhalb einer neuen Erzählform des historischen Romans; Geschichte wird hier in selbstreflexiver Weise literarisiert.⁷⁴ Denn Muñoz Molinas Fiktion eines im Krieg ermordeten Dichters namens Jacinto Solana und seines verschollenen Werks *Beatus ille* thematisiert weniger die Vergangenheit an sich, als die Schwierigkeit der Folgegenerationen diese aufzuarbeiten. So weist die fiktive Spurensuche nach Solana immer wieder metafiktionale Brüche auf (z. B. anhand von ineinandergeschobenen Zeitebenen, mittels Vermengung von Erfundenem und Erinnertem). Diese heben die Lektüre auf eine metahistorische Ebene, die letztlich besagt, „dass die Nachgeborenen mit einem immer schon medial vermittelten

⁶⁹ Vgl. Rodiek, Christoph (1997): *Erfundene Vergangenheit. Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur*. Frankfurt am Main, S. 109ff.; vgl. ebenso Calvo Carilla, José Luis (2008): *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*. Madrid, S. 316ff.

⁷⁰ Wittschier, 1993, S. 271. Hier in Bezug auf Benets umfangreiche Bürgerkriegschronik *Herrumbrosas lanzas* (3 Bde. Madrid, 1983-86).

⁷¹ Llamazares, Julio (1985): *Luna de lobos*. Barcelona; Muñoz Molina, Antonio (1986): *Beatus ille*. Barcelona.

⁷² Eine ernüchternde Darstellung des Guerillakampfes erzielt Llamazares' Fiktion nicht zuletzt dadurch, dass sie ihren vier Protagonisten – anarchistische Milizionäre, die sich in Wäldern und Bergen vor dem Zugriff der Frankisten zu schützen suchen – im Laufe der Handlung zunehmend animalische Züge verleiht; vgl. Tomás-Valiente, Miguel (2009): *La animalización como destino*, in: Llamazares, Julio (2009): *Luna de lobos*. Madrid, S. 33-39.

⁷³ Vgl. Kleinert, Susanne (1993): *Antonio Muñoz Molina: Die Begegnung von Kunst und Verbrechen*, in: Dieter Ingenschay / Hans-Jörg Neuschäfer (Hgg.) (1993³): *Aufbrüche. Die Literatur in Spanien seit 1975*. Berlin, S. 153-159. Hier: S. 158.

⁷⁴ Zur Typologie metahistorischer Erzählweisen siehe: Nünning, Ansgar (1995): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. (Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans, Bd. 1)* Trier; bzw. in komprimierter Form siehe auch: Ders. (2005): *Literarische Geschichtsdarstellung: Theoretische Grundlagen, fiktionale Privilegien, Gattungstypologie und Funktionen*, in: Bannasch, 2005, S. 35-58.

Es handelt sich hierbei um „innovative Erscheinungsformen des historischen Romans[, die] den Prozess der imaginativen Rekonstruktion der Vergangenheit sowie epistemologische, methodische und darstellungstechnische Probleme der Historiografie in den Mittelpunkt [rücken]. Daher zeichnen sie sich durch ein hohes Maß an ästhetischer und historiografischer Selbstreflexivität aus. Viele neue Ausprägungen des historischen Romans verbinden die Darstellung von Geschichte mit experimentellen Erzählverfahren, metafiktionalen Elementen und Reflexionen über Geschichte und Historiografie“ (Ders., 2005, S. 43f.).

Puzzle, mit Bruchstücken aus Legenden, Dokumentarmaterial und fremden Erinnerungen konfrontiert sind.“⁷⁵

Während also in der *Transición* eine vornehmlich junge Generation von Autoren einen (metafiktionalen) Blick auf einige der Mythen wirft, die der Bürgerkrieg hinterlassen hat, kehrt mit Zúñiga gleichzeitig eine Erzählhaltung zurück, die Zeugnis über das Vergangene ablegen will.⁷⁶ Doch im Gegensatz zu den zuvor erwähnten Werken der Exilliteratur ist *Largo noviembre de Madrid* weniger einer autobiografischen Aufarbeitung geschuldet, noch geht es vordergründig darum, die bislang unerzählte „linke“ Geschichte der Belagerung Madrids zu dokumentieren. Die literarische Vergegenwärtigung von Vergangenheit steht hier primär, wie eingangs bereits angegeben und im Nachfolgenden noch zu beweisen ist, im Zeichen der Gedächtnisbildung. *Largo noviembre de Madrid* stellt damit meines Wissens ein Novum in der Bürgerkriegsliteratur dar.

Largo noviembre de Madrid stellt so den Beginn einer literarischen Auseinandersetzung dar, die erst sehr viel später, ab Mitte der 1990er Jahre in verstärktem Maße in Erscheinung tritt. Denn um die Jahrtausendwende ist der Zeitpunkt erreicht, den *Largo noviembre de Madrid* mit dem Syntagma „Pasarán unos años...“ noch spekulativ vorwegnimmt; das kommunikative Bürgerkriegsgedächtnis gelangt hier allmählich an seine biologische Grenze. Angesichts dessen blüht in Spanien nun ein allgemeines Interesse an der Erinnerungskultur auf.⁷⁷ Auf dem literarischen Feld zeigt sich dieses Erwachen anhand von zahlreichen Fiktionen (und einem gesteigerten Interesse der Kritik und des Publikums an eben solchen Texten), die „auf die Gefahr einer geschichtslosen Gegenwart und Zukunft hinzuweisen [und] zur Herausbildung eines historischen Bewusstseins und einer neuen, problembewussten nationalen Identität beizutragen“⁷⁸ versuchen.

Große Aufmerksamkeit erfahren hierbei insbesondere zwei Romane. Zunächst der mit dem *Premio de la Crítica* ausgezeichnete *El lápiz del carpintero* (1998) des galizischen Autors Manuel Rivas (1957), und wenige Jahre später Javier Cercas (1962) Bestseller *Soldados de Salamina* (2001).⁷⁹ Das erinnerungskulturelle Moment in Rivas fiktiver Lebensgeschichte des republikanischen Intellektuellen da Barca kristallisiert sich bereits in der Erzähl-

⁷⁵ Kleinert, 1993, S. 158.

⁷⁶ Vgl. Sanz Villanueva, Santos (1992): *La novela. Introducción*, in: Rico, Francisco (1992): *Historia y crítica de la literatura española* (Los nuevos nombres: 1975-1990, Bd. 9). Barcelona, S. 249-279. Hier S. 263: „Por el contrario en los relatos de un autor de más edad que los jóvenes citados una líneas arriba [Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina, etc.], Juan Eduardo Zúñiga [...], *la guerra vuelve con una postura testimonial* y crítica.“ Hervorheb. d. d. Verf.

⁷⁷ Vgl. Winter, 2004, S. 643.

⁷⁸ Stenzel, Hartmut (2001): *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar, S. 214.

⁷⁹ Cercas, Javier (2001): *Soldados de Salamina*. Barcelona; Rivas, Manuel (1998): *El lápiz del carpintero*. Madrid [Galiz. Originalausgabe: *O lapis do carpinteiro*. Vigo, 1998].

situation. Diese führt eine mündliche Tradition von Geschichte vor (der ehemalige Gefängniswärter Herbal erzählt einer jungen Prostituierten das Schicksal da Barcas) und hebt dies auch symbolisch hervor (Herbal händigt seiner ZuhörerIn einen Bleistift aus – zentrales Symbol der Erzählung – der ursprünglich einem seiner Erschießungsopfer gehörte).⁸⁰

Ist es bei Rivas ein Vertreter des Franco-Regimes, der die Geschichte seiner linken Repressionsopfer erinnert, verhält es sich bei *Soldados de Salamina* umgekehrt. Ein „linker“ Journalist, ein *alter ego* von Cercas, spürt dem Schicksal des Falange Gründers Sánchez Mazas nach, der sich in den Wirren der letzten Kriegstage einem republikanischen Erschießungskommando entziehen kann. Bereits in den so gestalteten narrativen Konstruktionen, in denen linke und rechte Figuren sich jeweils der Geschichte des anderen Lagers annähern, äußert sich in zentraler Weise ein versöhnendes Moment.⁸¹

Diese Literatur der *reconciliación*, wie sie Ulrich Winter bezeichnet,⁸² unterscheidet sich von Zúñigas Bürgerkriegserzählungen insbesondere durch ihre metahistorischen Konstruktionen,⁸³ gleichzeitig gibt es aber auch zahlreiche Elemente eines erinnerungskulturell ausgerichteten Erzählens, die sich (mehr oder weniger stark ausgeprägt) bereits bei *Largo noviembre de Madrid* finden. Es sind dies in Bezug auf den narrativen Diskurs zunächst der Verzicht auf eine einheitliche Erzählinstanz beziehungsweise die poly-perspektivische Aufspaltung derselben.⁸⁴ Dahinter lässt sich das Bestreben erkennen, „memorias en conflicto“⁸⁵ – also unterschiedliche, sich mitunter widersprechende Erinnerungen an eine konfliktbeladene Vergangenheit – aufzulösen oder zumindest abzuschwächen. Des Weiteren findet eine Abkehr von der „großen“ Geschichte beziehungsweise deren Zurückstellen ihre Entsprechung in einer vermehrten Integration einer kollektiven historischen Verfassung, also der literarischen Rekonstruktion von moralischen, kognitiven und affektiven Gesellschaftszuständen, wie sie ebenfalls in *Largo noviembre de Madrid* vorzufinden ist (vgl. Kapitel 6).

⁸⁰ Vgl. Stenzel, 2001, S. 212.

⁸¹ Vgl. auch Wildner, Ralph (2005): *Javier Cercas: „Soldados de Salamina“ und Verfilmung von David Trueba*, in: Bannasch, 2005, S. 547-562. Hier: S. 560f.

⁸² Vgl. Winter, 2006, *Introducción*, S. 10.

⁸³ Teilweise wurde versucht auch Zúñigas Erzählungen einer postmodernen, metareflexiven Erzählweise zuzuordnen; vgl. Percival, Anthony (1990): *El cuento de la Guerra Civil española: del neo-realismo al posmodernismo*, in: Roy Bolland u. a. (Hg.): *War and Revolution in Hispanic Literature*. Melbourne u. a., S. 143-149. Bei genauerer Betrachtung stellt sich allerdings die Frage, ob hier der enigmatische Erzählstil Zúñigas nicht etwas zu leichtfertig als Metafiktion ausgelegt wurde. Diese lässt sich zumindest in Bezug auf *Largo noviembre de Madrid* höchstens in Ansätzen ausfindig machen, denn selbst in schwer zugänglichen Erzählungen wie *Presagios de la noche* bleibt die narrative Illusion (die die Metafiktion durchbrechen sollte) durchgängig erhalten.

⁸⁴ Vgl. hier und im Folgenden Winter, 2006, *Introducción*, S. 10ff.

⁸⁵ Ebd., S. 10.

3. Der *cuento* und der Erzählungsband als Medien der Erinnerung

Der vorangehende literaturgeschichtliche Abriss zur Bürgerkriegsliteratur zeigt *Largo noviembre de Madrid* als eines der frühesten, wenn nicht gar das erste Anschreiben gegen die *desmemoria*.

Auffallend ist, dass Zúñiga hier zum ersten Mal Kurzgeschichten⁸⁶ verfasst. Zuvor wechselte er noch zwischen verschiedenen anderen Gattungen – im einzelnen der *novela corta*⁸⁷ (*Inútiles totales*), dem Roman (*El coral y las aguas*) und dem Essay (u. a. *Los imposibles afectos de Iván Turguénev*). Der erstmalige Rückgriff auf den *cuento*, und dies bildet mein Anliegen in den nachstehenden Absätzen, ist unbedingt im Kontext der erinnerungskulturellen Ausrichtung von Zúñigas Bürgerkriegserzählungen zu sehen.

Indizien hierfür liefert bereits der literaturhistorische „Sonderfall“, den der Erzählungsband um 1980 darstellt. Denn der Sammelband markiert – zusammen mit den im selben Jahr veröffentlichten Erzählungen in *Mi hermana Elba* von Cristina Fernández Cubas (1945)⁸⁸ – nichts weniger als den Beginn einer Wiederbelebung des *cuento* in Spanien.⁸⁹

⁸⁶ Unter *Kurzgeschichte* verstehe ich zunächst eine kurze fiktive Prosaerzählung. Gemäß Lauro Zavala (Ders. (2004): *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla. Hier: S. 320) handelt es sich um eine „Narración breve escrita por un autor individual (por oposición a las narraciones anónimas y colectivas).“ Gemäß ihrer Tradition, die in der hebräischen Erzählkunst zu suchen ist, zeichnet sie sich durch Konzentration und Intensität aus, dies im Gegensatz zur Tradition der homerischen Erzählung („omniabarcante, digresiva y extensa, más propia de la novela“).

Auf einige weitere Merkmale der Kurzgeschichte gehe ich im vorliegenden Kapitel noch genauer ein. Eine synonyme Verwendung erfahren hierbei sowohl die deutschen Begriffe *Kurzgeschichte* und *Erzählung* als auch die spanischen Termini *cuento*, *cuento literario*, *narración breve* und *relato*.

Die Berechtigung zu dieser Gleichsetzung gründet, ohne hier im Näheren darauf eingehen zu können, auf dem Umstand, dass sowohl die beiden Ausprägungen der Gattung (Kurzgeschichte und *cuento*) als auch die literaturtheoretischen Bemühungen diese zu normieren bzw. zu beschreiben einen gemeinsamen Ursprung in der anglo-amerikanischen Theoriebildung zur *Short-story* haben. Vgl. Schwenzfeier-Brohm, Jörg (1995): *Oszillierendes Erzählen. Zur Narrativik des spanischen cuento literario nach 1975 vor dem Hintergrund der Entwicklung der Gattung*. Frankfurt am Main, S. 13ff. (2. Kapitel: *Short-story*, Kurzgeschichte, *cuento literario*: Annäherungsversuche an ein Genre). Vgl. auch Seiler, Sascha (2009): *Kurzgeschichte*, in: Lamping, Dieter (Hg.) (2009): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart, S. 627-645.

⁸⁷ Unter *novela corta* versteht Mariano Baquero Goyanes eine Prosa-Gattung, die bezüglich ihres „mittleren“ Umfangs zwischen der Kurzgeschichte und dem Roman angesiedelt ist. Vgl. Ders. (1993²): *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia, S. 126f.

⁸⁸ Fernández Cubas, Cristina (1980): *Mi hermana Elba*. Barcelona.

⁸⁹ Vgl. Valls, Fernando (1994): *El renacimiento del cuento en España (1975-1993)*, in: Ders. (1994³): *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*. Madrid, S. 9-58.

Erlebt der *cuento* zu Beginn der 1960er Jahre insbesondere durch den Einfluss lateinamerikanischer Autoren wie García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa und Carlos Fuentes in Spanien den sogenannten *Boom* (vgl. ebd., S. 12), herrscht in den ausgehenden 1970er Jahren eher „Katerstimmung“. Die spanische Kritik bemüht auch in Bezug auf die Kurzgeschichte den *desencanto* – die allgemeine Ernüchterung angesichts der hohen Erwartungen, mit der man nach Ende des Franco-Regimes auf den Kulturbetrieb blickte (vgl. ebd., S. 17). Mit Erscheinen der oben erwähnten Erzählbände spricht Fernando Valls von einem einschneidenden Jahr (ebd., S. 17): „Por todo ello, 1980 es un año importante, porque en esa fecha se publica [...] dos libros verdaderamente significativos.“ In *Largo noviembre de Madrid* und *La tierra será un paraíso* sieht Valls geradezu mustergültige Exemplare für die Erzählung des *realismo crítico* (ebd., S. 19f.): „En estos dos libros de relatos hallamos, tanto temática como técnicamente, un claro ejemplo de lo que pudo y debió ser la

Mit anderen Worten: Als Zúñiga seine Erzählungen in *Largo noviembre de Madrid* niederschreibt, nimmt er sich einer Gattung an, der zu diesem Zeitpunkt innerhalb des spanischen Literaturbetriebs generell eher eine untergeordnete Rolle zukommt. Wenn man sich zudem noch vor Augen führt, dass die meisten Autoren, die den Bürgerkrieg thematisieren, zur Umsetzung ihrer Fiktionen häufiger die Gattung des historischen Romans goutierten,⁹⁰ stellt sich die berechtigte Frage, warum Zúñiga genau zu diesem Zeitpunkt und in Bezug auf das historische Sujet erstmals die Kurzgeschichte als literarische Ausdrucksform wählt.

Nachgefragt, warum er sich in seinem Werk insbesondere der *narración breve* verschrieben habe, antwortet Zúñiga: „Escribo cuentos porque, en principio, es la medida de mi respiración. Para mí es un reto encerrar en unas cuantas páginas el tiempo huidizo, la vida, la atmósfera en la que se debate la memoria.“⁹¹ Legt der erste Teil der Aussage noch nahe, Zúñiga bediene den *cuento* allein aus individuellen Gründen, stellt der zweite Teil einen Zusammenhang her, zwischen der Wahl der Gattung und dem Ansatz, die *desmemoria* zu thematisieren.

Mit Blick auf sein Werk lässt sich auf jeden Fall festhalten, dass Zúñiga bei der historischen Fiktion dem *cuento* den Vorzug gibt; baut er doch seinen ersten Erzählungsband noch weiter aus und schafft letztlich eine Bürgerkriegs-Trilogie, die insgesamt einen Textkorpus von 33 Kurzgeschichten umfasst.

Hervorgehoben seien im Folgenden einige Merkmale des *cuento*. Verbunden mit einem wechselseitigen Blick auf die Umsetzung der Bürgerkriegsthematik in Zúñigas Erzählungen sollte offensichtlich werden, dass bereits mit der Gattungsform eine erinnerungskulturelle Ausrichtung von *Largo noviembre de Madrid* verbunden ist.

3.1. Der *cuento* als Medium der Erinnerung

Der Roman und die Kurzgeschichte als die beiden (modernen) narrativen Gattungen sind *per se* gleichermaßen prädestiniert dafür, historische Fiktionen zu entwerfen. Versteht sich doch unter ‚Erzählen‘ bereits im allgemeinen, nicht-literarischen Sinne eine Rede, die „einen ihr vorausliegenden Vorgang vergegenwärtigt“.⁹² Einige wesentliche

narrativa española del realismo crítico. Leyendo estos cuentos podemos observar cuáles fueron las graves carencias literarias de aquella.“ Etwas weniger enthusiastisch im Ton aber nicht minder überzeugt von der herausragenden Position, die *Largo noviembre de Madrid* innerhalb seines Genre einnimmt, spricht Epicteto Díaz Navarro von den „vielleicht besten Erzählungen“, die dem Bürgerkriegs-Thema gewidmet sind (vgl. Ders., 2002, S. 179).

⁹⁰ Vgl. hierzu die Bibliografien von Maryse Bertrand de Muñoz (Anm. 36).

⁹¹ Longares, 2003, S. 40.

⁹² Martínez, Matias u. a. (2002³): Einführung in die Erzähltheorie. München, S. 9.

Merkmalsunterschiede⁹³ zwischen den beiden Gattungen führen allerdings dazu, dass der Roman und die Kurzgeschichte Vergangenheit jeweils auf andere Weise evozieren und in erinnerungskultureller Hinsicht unterschiedliche Betonungen setzen.

3.1.1. Erinnern im *cuento* – „Perfektives“ Erzählen

Der Roman in seiner tendenziell epischen Erzählweise, die generell umfassende, ausschweifende Charakterisierungen und Beschreibungen birgt, begünstigt eine Rezeption, die das dargestellte vergangene Geschehen geradezu „präsent“ werden lässt. Enrique Anderson Imbert spitzt dies dahin gehend zu, dass der Roman etwas erzählt, das *geschieht*; die Kurzgeschichte aber, in ihrer äußerst knappen Erzählweise, dagegen vielmehr berichtet was *geschah*.⁹⁴ Denn der *cuento* konfrontiert den Leser direkt mit einer bestimmten, spannungsgeladenen Situation – die komprimierte Darstellung lässt kaum Raum für eine allmähliche Entfaltung von Spannung, ebenso wenig für einen sukzessiven Abbau⁹⁵ – und entlässt ihn bereits nach wenigen Seiten auch wieder aus der Fiktion, ohne dass die dargestellte Konstellation eine Auflösung erfahren hätte. Aufgrund dieser äußerst gedrängten Wiedergabe des Geschehens konstatiert Anderson Imbert eine „perfektive“ Erzählweise.⁹⁶

Tanto la novela como el cuento narran hechos [...]. Pero la novela nos abre sus puertas, entramos y desde dentro acompañamos a los personajes con la ilusión de que también nosotros progresamos. El cuento, en cambio, se nos da como una esfera de cristal en la que no podemos penetrar y aunque desde fuera veamos a personajes que se dirigen hacia un fin **no nos olvidamos que el narrador está recordando un pasado y por tanto corregimos la aparente progresión de los hechos con una mirada retrospectiva.**

„Perfektiv“ versteht sich also in dem Sinne, dass der *cuento* ein vergangenes Ereignis nicht in der Weise „gegenwärtig“ werden lässt, wie es dem ausschweifend darstellenden Roman gelingt. Bei der Lektüre des *cuento* bewahrt der Leser eine gewisse Distanz zum erzählten Geschehen, dieses wird tendenziell stärker als ein abgeschlossenes, eben vergangenes Ereignis wahrgenommen.

⁹³ Die nachfolgend erwähnten Merkmale verstehen sich als idealtypisch, dies in Anbetracht der mannigfaltigen Ausprägungen, die beide Textformen in ihrer jeweiligen Gattungsgeschichte erfahren haben. Vgl. hierzu bspw. Seiler, 2009, S. 452-460; bzw. vgl. Fludernik, Monika (2009): *Roman*, in: Lamping, 2009, S. 627-645.

⁹⁴ Vgl. Anderson Imbert, 1999, S. 35: „La novela nos produce la impresión de que estamos leyendo algo que pasa, y sin prisa acompañamos a sus personajes en un largo viaje por capítulos que, uno a uno, son incompletos. El cuento, en cambio, nos cuenta algo que pasó, y con impaciencia aguardamos el desenlace, que completa la acción.“

⁹⁵ Vgl. Baquero Goyanes, 1993, S. 61: „En el cuento los tres tiempos – exposición, nudo y desenlace – de las viejas preceptivas están tan apretados que casi son uno solo.“

⁹⁶ Vgl. hier und nachfolgend Anderson Imbert, 1999, S. 36. Hervorheb. d. d. Verf.

Dieser perfektive Charakter der Kurzgeschichte bedeutet in Bezug auf historische Erzählungen, dass der *cuento* hier im Gegensatz zum Roman mit weit stärkerem Nachdruck (letztlich handelt es sich ja um Tendenzen) das erzählte Geschehen als historisch ausweist. Die historische Kurzgeschichte, als eine Form des erinnerungskulturellen Schreibens betrachtet, betont dementsprechend, dass ihre Geschichtsfiktion erinnerte Vergangenheit darstellt.

Im Fall von *Largo noviembre de Madrid* lässt sich somit festhalten, dass Zúñiga bereits mit der gewählten Gattung das Moment der Zeitzeugenschaft hervorhebt. Schon in der Form der Kurzgeschichte begünstigt er ein Rezeptionsverhalten, das die Texte als Erinnerungen an das Bürgerkriegs-Madrid wahrnimmt.

3.1.2. Erinnern im *cuento* – Allgemeingültiges Erzählen

Neben einer perfektiven Darstellungsweise bringt der begrenzte Handlungsablauf einer Kurzgeschichte eine Konzentration auf einzelne Momente, Ereignisse oder Szenen mit sich.⁹⁷ Indem die Kurzgeschichte in ihrer komprimierten Form, wie oben erwähnt, kaum Platz für einen definierten Anfang und Ende lässt, stellt sie „ein Stück herausgerissenes Leben“⁹⁸ dar. Oder anders gesagt, das Potenzial der Kurzgeschichte liegt u. a. darin, Augenblicksbilder zu erstellen beziehungsweise „mosaikhaft einzelne Augenblicke“⁹⁹ aneinanderzuheften.

Es sind dies in der Regel literarische Momentaufnahmen von Alltagssituationen.¹⁰⁰ Nicht-historische Kurzgeschichten beziehen sich, zum Zeitpunkt ihrer Publikation, auf aktuelle Alltagssituationen, *historische* Erzählungen evozieren in entsprechender Weise eben *historische* Alltagssituationen.

Die Möglichkeit, insbesondere mit dem *cuento* den flüchtigen Alltagsmoment zu fixieren, wissen innerhalb der spanischen Literatur insbesondere die Autoren des *neorealismo* und des *socialrealismo* zu schätzen.¹⁰¹ Zúñiga, Letzteren zugerechnet,¹⁰² äußert sich in dem oben wiedergegebenen Zitat auch dementsprechend (vgl. Kapitel 3): Einfangen sollen seine Erzählungen den flüchtigen Moment, das (zeitgenössische) Leben und die entsprechende Atmosphäre. Mit wenigen Worten: Zúñiga gibt vor, den Zeitgeist fassen zu wollen.

⁹⁷ Vgl. u. a. Seiler, 2009, S. 452.

⁹⁸ Kilchenmann, Ruth J. (1978⁵): Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung. Stuttgart u. a.

⁹⁹ Vgl. Seiler, 2009, S. 455.

¹⁰⁰ Saupe, Anja (2007): *Kurzgeschichte*, in: Burdorf, Dieter u. a. (Hgg.) (2007³): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart/Weimar, S. 416.

¹⁰¹ Vgl. Barrero Pérez, Óscar (1989): *El cuento español, 1940-1980*. Madrid, S. 21f. bzw. 28.

¹⁰² Vgl. Prados, 2007, S. 23f.; vgl. auch Bregante, 2003, S. 357f. bzw. 1061f.

Dass sich die Kurzgeschichte hierzu in besonderer Weise anbietet, ergibt sich zum einen aus der erwähnten Konzentration auf eine bestimmte Alltagssituation, zum anderen aus ihrer Tendenz zur Generalisierung des Erzählten. Denn es verhält sich so, dass die dargestellten Situationen (in der realistischen Kurzgeschichte) dem Anspruch unterliegen, nicht nur „eigentlich“, sondern auch „uneigentlich“ allgemeingültig zu sein.¹⁰³

Dieses Merkmal der Kurzgeschichte lässt sich beispielhaft anhand ihrer groben Figurenzeichnung nachvollziehen. Gegenüber den fiktiven Ereignissen nehmen die Protagonisten eine untergeordnete Rolle ein, in dem Sinne, dass sie lediglich dazu dienen, eine bestimmte Begebenheit darzustellen.¹⁰⁴ Diese Funktionalisierung findet ihren Ausdruck in einer nicht vorhandenen beziehungsweise unvollständigen Charakterisierung der Figuren, die zumeist zu einer Typisierung führt.¹⁰⁵ Die grob charakterisierten, typisierten Figuren tragen so bereits eine Tendenz zur Verallgemeinerung in die Erzählung hinein. Dementsprechend versteht sich beispielsweise die anonyme Figur des Kaufmanns in der Erzählung *Riesgos del atardecer* als Darstellung eines typischen Kaufmanns in der Zeit der Belagerung. Gleiches gilt für den amerikanischen Interbrigadisten in *Aventura en Madrid* (S. 188ff.), der eben als Repräsentant derjenigen Ausländer fungiert, die vor allem die Abenteuerlust nach Spanien und in den Krieg trieb. Der deutsche Interbrigadist in *Heladas lluvias de febrero* (S. 232ff.) hingegen, steht stellvertretend für all die ausländischen Antifaschisten, die aus politischer Überzeugung für die Republik kämpften.

Zúñigas Erzählungen entsprechen mit ihrem repräsentativen Figurenarsenal (vgl. die Übersicht in Kapitel 4) einer engeren Definition der Kurzgeschichte, wonach die dargestellten Alltagssituationen „auf einen verallgemeinerbaren Sinn, eine anthropologische Grenzsituation verweisen“.¹⁰⁶ Die Erzählungen stellen Konflikte dar, die typisch waren für die Zeit der Belagerung. In diesem Sinn gibt beispielsweise *Riesgos del atardecer* ein gängiges Bedrohungsszenario wieder, der sich ein Unternehmer im republikanischen Madrid angesichts von (willkürlichen) Plünderungen und Enteignungen ausgesetzt sah.

¹⁰³ Vgl. Meyer, Urs (2002): *Kurz- und Kürzestgeschichte*, in: [ohne Angabe des Hg.] (2002): *Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart 2002, S. 124-144. Zitiert nach Saupe, 2007, S. 416. Zum Begriff ‚Uneigentlichkeit‘ vgl. Meyer, 2002, S. 128: „Ein literarischer Text gilt dann als uneigentlich, wenn seine Interpretation es erforderlich macht, den primären Sinn in eine ganz andere Richtung zu überführen.“

¹⁰⁴ Vgl. Anderson Imbert, Enrique (1999³): *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, S. 35: „La novela caracteriza a su personaje y el lector se interesa, no por tal o cual aventura, sino por la psicología del aventurero. El cuento, en cambio, introduce a su personaje como mero agente de la ficción, y el lector se interesa, no por su carácter, sino por la situación en que está metido.“

¹⁰⁵ Vgl. Seiler, 2009, S. 452 u. 455.

¹⁰⁶ Vgl. Meyer, 2002. Hier zitiert nach Saupe, 2007, S. 416.

In fast allen Kurzgeschichten stehen bestimmte menschliche Grundgefühle im Vordergrund. Eine wiederholte Thematisierung findet z. B. das Misstrauen zwischen engsten Familienangehörigen; besonders eindringlich in *Campos de Carabanchel* (S. 215ff.). Der dort dargestellte Kampf zweier Brüder um das väterliche Erbe ist in dem Sinne eine allgemeingültige, menschliche Extremsituation, insofern er sich als ein Beispiel für die (tödliche) Zuspitzung einer familiären Auseinandersetzung unter den Bedingungen eines lebensbedrohlichen Kriegsalltags versteht.

Festhalten lässt sich somit, dass die Kurzgeschichte (gegenüber dem Roman) die Gattung ist, die in akzentuierter Weise das Dargestellte mit einer allgemeingültigen, allgemeinemenschlichen Aussage versieht und so ihren Fokus auf die Darstellung anthropologischer Grundfragen und -konflikte legt.

3.1.3. Erinnern im *cuento* – Darstellung mentaler Gesellschaftszustände

Charakteristisch für die Fiktion der Kurzgeschichte ist deren psychologischer Gehalt. Die fiktiven Alltagssituationen stellen in der Regel krisenhafte Erlebnisse, Stimmungen und Emotionen zur Schau oder sie zeigen Erkenntnisgewinn und menschliche Grunderfahrungen (Angst, Einsamkeit, Freude, etc.).¹⁰⁷ Im Rahmen einer historischen Kurzgeschichte bedeutet dies, dass ein geschichtliches Ereignis in hervorgehobener Weise in seiner moralischen, kognitiven und emotionalen Bedeutung dargestellt wird. Die Träger dieser mentalen Dimension sind, wie bereits erwähnt, zeithistorisch-repräsentative Figuren. Das bedeutet, dass sich in der historischen Kurzgeschichte die psychologisch durchdrungene Darstellung einer historischen Alltagssituation primär als Wiedergabe eines mentalen Gesellschaftszustandes versteht.

In diesem Sinne soll die detaillierte Analyse von *Riesgos del atardecer* (vgl. Kapitel 6) exemplarisch darlegen, dass die einzelnen Erzählungen jeweils in repräsentativer Weise kollektive Bewusstseinshorizonte im Bürgerkriegs-Madrid aufzuzeigen versuchen. *Riesgos del atardecer* stellt die historische Bedrohungssituation, der der Ladenbesitzer beziehungsweise Franco-Sympathisant ausgesetzt ist, insbesondere psychologisch dar. Dadurch dass, wie oben ausgeführt, mit der (realistischen) Kurzgeschichte immer auch ein Allgemeingültigkeitsanspruch einhergeht, ist die psychologisch durchdrungene Erzählung als Wiedergabe eines kollektiven Erlebens und Verhaltens zu werten, eben das der Unternehmer beziehungsweise der Nationalisten, die im republikanischen Machtbereich eingeschlossen waren.

¹⁰⁷ Vgl. Seiler, 2009, S. 452.

Anhand der vorangehenden Erläuterungen lässt sich das besondere erinnerungskulturelle Leistungsvermögen der Kurzgeschichte dergestalt benennen, dass hier ausgehend von einer pointiert herausgearbeiteten Situation, die den Anspruch erhebt allgemeingültig zu sein, ein mentaler Gesellschaftszustand Ausdruck findet. Anders gesagt, es handelt sich um einen erinnerungskulturellen Text, der den Zeitgeist einer Epoche anhand einer ganz bestimmten fiktiven Situation zu fassen versucht. Ein Roman vermag selbstverständlich ebenfalls den Zeitgeist zu fixieren, dies aber unter anderen Vorzeichen, in seiner fiktiven Welt dominieren die Protagonisten, die dem Dargestellten generell eine stärkere individuelle Prägung geben.

3.1.4. Erinnern im *cuento* – Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich somit festhalten, dass die (idealtypische) historische Kurzgeschichte im Gegensatz zum (idealtypischen) historischen Roman in erinnerungskultureller Hinsicht folgende Akzentuierungen setzt: Das dargestellte historische Ereignis wird in verstärkter Weise als historisch, als erinnerte Vergangenheit ausgewiesen. Betonung findet aufgrund der gedrängten Erzählweise gezielt ein ganz bestimmtes historisches Ereignis (ein historischer Konflikt, eine historische Konstellation). Die entsprechende Szenerie entstammt nicht der Ereignisgeschichte, sondern vielmehr einem historischen Alltag. Das Dargestellte ist mit einer allgemeingültigen Aussage versehen, die Protagonisten verstehen sich als typische Vertreter einer bestimmten sozialen Schicht, einer bestimmten historischen Gruppe. Ihr Handeln, Fühlen und Denken ist daher nicht Ausdruck eines individuellen Charakters, sondern einer mit der jeweiligen historischen Szenerie einhergehenden kollektiven Mentalität. Die historische Kurzgeschichte bietet sich daher als Form des erinnerungskulturellen Schreibens an, wenn es gilt, in pointierter Weise einen bestimmten historischen Konflikt und den damit einhergehenden geschichtlichen Zeitgeist zu fixieren.

In Bezug auf die *cuentos* in *Largo noviembre de Madrid* lässt sich deren erinnerungskulturelle Ausrichtung wie folgt beschreiben: Zúñiga betont mit der Gattung des *cuento*, dass seine Erzählungen Zeugnis über eine historische Situation abgeben. Indem er Erinnerung an den Krieg im Rahmen von Kurzgeschichten verarbeitet, präsentiert er eine historische Fiktion, die ihren Fokus auf bestimmte, repräsentative Alltagssituationen des Bürgerkriegs-Madrid legt (vgl. hierzu im Einzelnen Kapitel 4). In jeder Kurzgeschichte agieren die Protagonisten als typische Vertreter einer bestimmten sozial-gesellschaftlichen oder politischen Gruppe (Angehörige der Unter-, Mittel- oder Oberschicht; Soldaten,

Funktionäre, Zivilisten; überzeugte Sozialisten, politisch desinteressierte Zivilisten, Franco-Anhänger; etc.) beziehungsweise als Personifikation eines sozialen Phänomens (Furcht vor Mobilisierung, Feindschaften innerhalb von Familien, etc.). In ihrer Funktion als Vertreter spiegelt sich in ihrem Erleben und Verhalten jeweils ein repräsentativer mentaler Gesellschaftszustand wider, der mit der entsprechenden historischen Szene in Verbindung steht.

In der so gestalteten Konzentration auf eine bestimmte Alltagsszene im Bürgerkriegs-Madrid bildet jede Kurzgeschichte in sich bereits einen eigenständigen erinnerungskulturellen Text. Die einzelnen Erzählungen fügen sich in ihrer Zusammenstellung als Erzählungsband darüber hinaus zu einem übergeordneten, polyperspektivischen Dokument der Erinnerung, in dem, wie bereits eingangs erwähnt, verschiedene, zum Teil widersprüchliche Erinnerungen an eine konfliktreiche Vergangenheit ihren Platz finden.

3.2. Der Erzählungsband als Medium der Erinnerung

3.2.1. Erinnern im Erzählungsband – Einheit und Diversität

„Der Kurzgeschichten-Sammelband, der einzelne Geschichten mit jeweils eigenem Titel in einem Buch vereint, ist [...] nicht immer leicht von einem Roman zu unterscheiden [...]“. ¹⁰⁸ Monika Fludernik konstatiert hier eine gewisse Verwechslungsgefahr zwischen den beiden Gattungen beziehungsweise Publikationsformen Erzählungsband und Roman aufgrund der formalen Ähnlichkeit, die sich zumindest auf den ersten flüchtigen Blick ergeben kann. Liegt doch bei beiden eine literarische Prosa-Erzählung in einem größeren Umfang vor. Finden sich dann auch noch zwischen den einzelnen Kurzgeschichten Übereinstimmungen im Thema und der narrativen Struktur, oder kehren gar dieselben Figuren, dieselbe charakteristische Erzählinstanz wieder, lässt sich mitunter eine gewisse Romanhaftigkeit ausmachen. ¹⁰⁹

Die Erzählungen in *Largo noviembre de Madrid* weisen zunächst durchaus einige Gemeinsamkeiten auf. Eine Einheit bildet der Erzählungsband nicht nur in Bezug auf Schauplatz und Zeit (urbanes Leben hinter der Front im Madrid des Bürgerkriegs) sondern auch auf eine vorherrschende Atmosphäre der Beklemmung und Bedrohung. ¹¹⁰

¹⁰⁸ Fludernik, 2009, S. 633.

¹⁰⁹ Vgl. ebd.

¹¹⁰ Vgl. auch Díaz, 2002, S. 179.

Darüber hinaus doppelten sich Motive (z. B. Rivalitäten zwischen Brüdern),¹¹¹ grundlegende Gefühlszustände (Habgier, Misstrauen, etc.) und einige zeithistorisch typische Figuren (der Interbrigadist, der *emboscao*,¹¹² etc.). Gemeinsamkeiten finden sich auch in der Erzählweise, denn in verschiedenen Abstufungen unterliegt jeder der Texte einem hermetischen¹¹³ Erzählstil: Basisinformationen hinsichtlich der Protagonisten und Erzählsituationen erhält der Leser nur stark verzögert, die Chronologie der Ereignisse lässt sich oft nur bedingt oder sogar gar nicht rekonstruieren, abrupte Wechsel von Zeitpunkt, Ort oder Erzählperspektive sind häufig nicht grafisch markiert.¹¹⁴

Diese verbindenden Elemente fügen die Einzeltexte in *Largo noviembre de Madrid* durchaus zu einer gewissen literarischen Einheit. Zu betonen ist aber, dass die einzelnen Kurzgeschichten hierbei ihre Eigenständigkeit bewahren. Jeder Text liest sich unabhängig von den übrigen als eine in sich geschlossene Sinneinheit.¹¹⁵ Jede Kurzgeschichte gibt ein singuläres Geschehen wieder, greift auf sein eigenes Figurenarsenal zurück¹¹⁶ und schließt in sich eine Handlung ab, die in keinem der anderen Texte in irgendeiner Weise wieder eine Erwähnung findet.

Der Erzählungsband bildet so einen Gesamttext, der in hierarchischer Hinsicht seine Einzeltexte vornehmlich horizontal strukturiert: Alle Kurzgeschichten sind zwar einem einheitlichen Überthema untergeordnet („Alltägliche Bedrohungsszenarien im Bürgerkriegs-Madrid“), als individuelle Umsetzung des Überthemas sind die *cuentos* aber gleichwertig nebeneinander gereiht. Jede Erzählung bildet einen autonomen Text, der mit den übrigen 15 Erzählungen auf derselben Ebene steht.

Einen gewissen Sonderstatus nimmt hierbei, wie eingangs erwähnt, die erste Erzählung *Noviembre, la madre, 1936* ein, da sie sich nicht allein als fiktive Darstellung, sondern auch als programmatischer Einstieg lesen lässt (vgl. Kapitel 5).

¹¹¹ Vgl. Díaz, 2002, S. 180.

¹¹² Siehe Zúñiga, 2007, S. 204, Anm. 49: „*Emboscado*: ellipsis popular de *emboscado*, el que durante una Guerra elude sus responsabilidades militares.“ Hervorheb. im Original.

¹¹³ Zúñigas Erzählstil wird des Öfteren als ‚hermetisch‘ bezeichnet. Siehe u. a.: Beltrán Almería, Luis (2000): *Las estéticas de Juan Eduardo Zúñiga*, in: *Anales de la literatura española contemporánea* 25, S. 357-387. Die Definitionen bleiben aber mitunter recht nebulös („hermetismo es [...] la lucha del bien y el mal“; ebd., S. 377). In Abgrenzung dazu sei hier eine schwer zugängliche Narration verstanden, die grundlegende Informationen nur verzögert oder in erschwerter Weise an den Leser weitergibt.

¹¹⁴ Vgl. Kapitel 4.2; vgl. auch Díaz, 2002, S. 180; hier in Bezug auf die Erzählungen *Aventura en Madrid* und *Joyas, manos, amor, las ambulancias*.

¹¹⁵ Vgl. Díaz, 2002, S. 179: „Existe [...] una unidad de tiempo, espacio y ambiente y algunos otros componentes, pero la visión de conjunto no impide que cada uno de los cuentos tenga un tratamiento individualizado. Cada uno tiene un desarrollo y estructura cuidada en su singularidad, y pueden leerse independientemente del conjunto.“ Vgl. auch Prados, 2007, S. 53f.

¹¹⁶ Verwiesen sei hier auf eine mögliche Abweichung. In zwei Erzählungen findet sich, beide Male als Nebenfigur, eine Krankenschwester namens Nieves. Ob es sich hierbei um denselben Charakter oder um zwei verschiedene Figuren handelt, bleibt aufgrund der groben Figurenzeichnung allerdings offen (vgl. Kapitel 4.1.).

Abgesehen davon liest sich der Sammelband als eine Reihung autonomer Texte, was zur Folge hat, dass die in den einzelnen Erzählung jeweils dargestellten Szenen, Figuren und die damit verbundenen (erinnerungskulturellen) Aussagen prinzipiell einander gleichwertig gegenüberstehen.

Diese formale Grundstruktur einer horizontalen Reihung von Einzeltexten baut Zúñiga inhaltlich nun dergestalt aus, dass er in *Largo noviembre de Madrid* ein vielfältiges, polyperspektivisches Geschichtspanorama entwirft, was ich anschließend exemplarisch anhand der Protagonisten nachvollziehen möchte. Deutlich werden sollte im Folgenden der enge Bezug von Form und Inhalt; bereits die spezifische Struktur des Erzählungsbandes begünstigt die Darstellung eines weitgehend überparteilichen und äußerst heterogenen Geschichtsbildes.

3.2.2. Erinnern im Erzählungsband – Polyperspektivisches Erzählen

Die polyperspektivische Erzählweise in *Largo noviembre de Madrid* lässt sich gut am Beispiel der Protagonisten veranschaulichen. Der Sammelband weist mit seinen 16 Kurzgeschichten ein großes und vielfältiges Ensemble an Protagonisten auf. Jeder *cuento* besitzt jeweils eine (oder mehrere) individuelle Hauptfigur(en). Dieses besondere Potenzial der Gattungsform Erzählungsband – also eine große Anzahl an Hauptfiguren aufstellen zu können – setzt Zúñiga dergestalt um, dass die einzelnen Texte Protagonisten besitzen, die jeweils den politischen Gegenspieler zu einem Protagonisten eines anderen *cuento* darstellen. So entstammen beispielsweise die Hauptfiguren in *Riesgos del atardecer* und *Puertas abiertas, puertas cerradas* (S. 151ff.) dem rechten Lager, diejenigen in *Heladas lluvias de febrero* und *Aventura en Madrid* dem linken. Den einzelnen linken und rechten Protagonisten kommt innerhalb des Erzählungsbandes in ihrer Funktion als Hauptfigur jeweils die gleiche herausgehobene Bedeutung zu, folglich auch den mit der jeweiligen Figur verbundenen erinnerungskulturellen Aussagen.

Im Unterschied dazu ermöglichte es ein historischer Roman nur bedingt ein derart umfassendes, gleichwertiges Ensemble an Hauptfiguren aufzustellen. In der Regel kennt der Roman nur eine Hauptfigur, in abgestufter Hierarchie ordnen sich dieser diverse Nebenfiguren unter. In dieser vertikalen Figurenkonstellation wären beispielsweise eine linke Hauptfigur und eine rechte Nebenfigur bereits mit einer erinnerungskulturellen Wertung verknüpft; der linken Figur käme eine größere Bedeutung zu als der rechten. Ein ähnliches Resultat ergäbe ein Roman mit einem Protagonisten-Antagonisten-Paar; die Konstruktion einer linken Hauptfigur und eines rechten Gegenspielers unterläge von

vornherein einer inhaltlichen Grundausrichtung; Denken und Handeln der einen Figur wären unweigerlich immer in Bezug zum Verhalten der anderen gesetzt.

In *Largo noviembre de Madrid* gelingt es Zúñiga so bereits mit einem (nicht nur in politischer Hinsicht) umfangreichen und breit gefächerten Repertoire an Protagonisten vielfältige und zum Teil gegensätzliche Perspektiven auf denselben historischen Schauplatz zu werfen. Es entsteht auf diese Weise ein polyperspektivisches Erinnerungsmedium, das, wohlgemerkt, die jeweiligen Perspektiven der einzelnen Kurzgeschichten eigenwertig evoziert.

Der Gesamttext versammelt so unterschiedliche Sichtweisen auf die Ereignisse im Bürgerkriegs-Madrid, ohne diese gegeneinander aufzuwiegen. Entsprechend der Aussage der autodiegetischen Erzählinstanz in *Hotel Florida, Plaza del Callao* (S. 114ff.), wonach die Stadt für die einen ein düsteres Schlachthaus sei, für die anderen aber ein Ort des solidarischen Widerstandes (vgl. S. 117), entwerfen die einzelnen Erzählungen unterschiedliche, mitunter widersprüchliche Bilder des Bürgerkriegs-Madrids.

Allein schon mit Blick auf die Wiedergabe des republikanischen Lagers erweist sich *Largo noviembre de Madrid* als äußerst heterogene Geschichtsdarstellung. So erwähnt die erste Erzählung *Noviembre, la madre, 1936* die Verteidiger Madrids in durchgehend positiver Weise. Zúñiga spielt hier wiederholt kurze Abschnitte ein, die die hedonistische und materialistische Lebenseinstellung der Protagonisten, Angehörige der Oberschicht,¹¹⁷ mit der solidarischen und aufopfernden Kampfbereitschaft derer kontrastieren, die an den Stadtgrenzen gegen die Frankisten antreten.¹¹⁸ Ein ähnlicher Gegensatz findet sich auch in *Nubes de polvo y humo* (S. 132ff.). Einer jungen Frau, die gegenüber ihren wohlhabenden Eltern geradezu von maßlosem Hass und Habgier erfüllt ist,¹¹⁹ stellt Zúñiga hier als weiteren Protagonisten einen Soldaten gegenüber, der aus bescheidenen Verhältnissen

¹¹⁷ In Bezug auf die Protagonisten (drei Brüder) heißt es hinsichtlich des Kriegs bzw. eines erhofften Friedens (S. 108): „Para los hermanos, todas las esperanzas estaban en terminar, que se borrasen del recuerdo aquellos meses de plomo y se abriera una época nueva y así entregarse a todas las quimeras, todos los caprichos que se harían realidad; para el mayor, eran los amores, la cuenta corriente, el mando a lo que tenía derecho por su clase social: los viajes, las aventuras con mujeres extranjeras, los lances de fortuna en el Casino de San Sebastián, las noches del carnaval de Niza, el golf en Puerta de Hierro, las cenas en Lhardy..., [...]“

¹¹⁸ Auf Seite 107 werden die Brüder in folgender Weise mit den kämpfenden Truppen verglichen: „[...] no, no eran soldados sobre un parapeto de sacos, golpeándose con las culatas de los fusiles que caen pesadamente en hombros y cabezas ya sin casco, sin protección alguna, idéntico el resuello, idénticos los gestos de dolor: [...]“ Auf derselben Seite etwas weiter unten werden die Brüder mit einem historischen Siegeszug der „Reichen, der Spekulation und eines kalten Profitdenkens“ in Verbindung gebracht, Zúñiga kontrastiert diese Charakterisierung erneut mit der Erwähnung der Verteidiger, die „für etwas ganz anderes kämpften“.

¹¹⁹ So sagt die Protagonistin über ihre Eltern (S. 132): „Los odio, sólo pienso en matarlos, para no verlos más [...]“ Und an anderer Stelle (S. 138): „[...] en una cesta habían metido la alhajas y en otra las escrituras de las tierras que me pertenecen porque soy hija única y las necesito ahora, de joven, y no cuando sea una vieja, [...]“

stammt, ein enges Verhältnis zu seinen Angehörigen pflegt und sich bewusst entschlossen hat, für die Republik zu kämpfen (vgl. S. 134).

Im scharfen Gegensatz zu diesen geradezu altruistischen und heroischen Abbildern des republikanischen Kampfes künden andere Erzählungen vom „roten“ Terror im linksregierten Madrid.¹²⁰ Eingeflochten in die Handlung von *Joyas, manos, amor, las ambulancias* finden beispielsweise linke Milizionäre Erwähnung, die Angehörige der Oberschicht unter Todesandrohung ausrauben (vgl. S. 209f.). Noch eindringlicher führt *Las lealtades* (S. 244ff.) die moralischen Abgründe innerhalb des republikanischen Lagers vor Augen. Es handelt sich um die abschließende Erzählung in *Largo noviembre de Madrid*, sie stellt den heldenhaften Verteidigern des ersten *cuento* zwei republikanische Soldaten gegenüber, die kaltblütig einen Kameraden hinrichten (vgl. S. 250f.).¹²¹ Die Exekution, mit der die Handlung kulminiert und auch der Erzählungsband endet, ist nicht nur ungemein tragisch – es wird der „falsche“ Soldat erschossen – sondern entbehrt auch jeglicher Menschlichkeit, richten die Vollstrecker doch ihr Opfer ungeachtet bestehender Zweifel, dass es sich hierbei um den gesuchten Mann handelt.

Die gegensätzlichen Aussagen einzelner Kurzgeschichten (z. B. das republikanische Madrid als heroischer, idealistischer Ort vs. Schauplatz egoistischen, inhumanen Handelns) erfahren keine übergeordnete Verhandlung, sie bleiben in ihrer Widersprüchlichkeit bestehen. In diesem Sinne geben die Texte (ich beschränke mich auf die politische Dimension) in unvermittelter, gleichwertiger Weise linke und rechte Positionen wieder. Die Würdigung des aufopfernden Kampfes der Republik durch den Sozialisten in *Heladas lluvias de febrero* (vgl. S. 236) reklamiert so innerhalb der fiktionalen Welt von *Largo noviembre de Madrid* denselben Wirklichkeits- und Wahrheitsanspruch wie der Vorwurf des bürgerlichen Protagonisten in *Joyas, manos, amor, las ambulancias*, dass die „Roten“ Verbrecher wären. Der Gesamttext lässt das „Si son unos ladrones estos rojos.“ (S. 210) eines Einzeltextes gleichberechtigt neben einem „¡Viva la República!“ (S. 239) eines anderen bestehen.

Einschränkend ist hier allerdings hinzuzufügen, dass *Largo noviembre de Madrid* die beiden politischen Lager lediglich *annähernd* gleichwertig wiedergibt. Dem aufmerksamen Leser zeigen sich letztlich dann doch die Republikaner in ein besseres Licht gerückt als die Nationalisten. Deutlich wird dies vor allem dort, wo die historische *Ad-hoc*-Verteidigung Madrids, getragen von tausenden, zumeist kriegsunkundigen Zivilisten¹²² eine affirmative,

¹²⁰ Vgl. Anm. 6.

¹²¹ Vgl. auch Díaz, 2002, S. 180f.

¹²² Vgl. Bernecker, 1991, S. 29.

würdigende Nennung findet. Verwiesen sei hier beispielsweise auf die oben, im Zusammenhang mit *Noviembre, la madre*, 1936 erwähnte heroisch-idealisierte Darstellung der Verteidiger Madrids.

Indem Zúñiga an solchen Stellen den Erzählungsband eben auch als eine deutliche Hommage an die Verteidiger des republikanischen Madrids ausweist, vergibt er sich wieder etwas von dem Potenzial, das er an anderer Stelle gezielt aufbaut; die Möglichkeit mit *Largo noviembre de Madrid* eine „neutrale“ Gesamtschau auf das Bürgerkriegs-Madrid vorzulegen.

Auch wenn zwischen den Zeilen letztlich dann doch eine prorepublikanische Haltung durchscheint, zeichnet sich die Geschichtsdarstellung in *Largo noviembre de Madrid* wie oben erläutert prinzipiell durch ein großes Maß an Objektivität aus. So erfahren die Rechten zwar nicht unbedingt eine positive Darstellung, ihr Denken und Handeln wird aber auch keiner negativen Wertung ausgesetzt; beispielsweise bleibt etwa der Sabotageakt einer frankistischen Agentin in *Puertas abiertas, puertas cerradas* unkommentiert (vgl. Kapitel 3.2.3), ebenso der Argwohn des Kaufmanns in *Riesgos del atardecer* gegenüber den linken Machthabern (vgl. Kapitel 6). Die Erzählinstanzen halten sich mit Wertungen weitgehend zurück, im Zentrum stehen so jeweils das Erleben und Verhalten der jeweiligen Figuren.

Festhalten lässt sich, dass Zúñiga mit einer polyperspektivischen, annähernd „objektiven“ Geschichtsdarstellung ein Erinnerungsmedium vorlegt, das sich (in politischer Hinsicht) gegenüber einem breiten Publikum öffnet. Hierin besteht ein erstes versöhnendes Moment.

3.2.3. Erinnern im Erzählungsband – Versöhnende Darstellung

Das versöhnende Moment, das der polyperspektivischen Geschichtsdarstellung innewohnt, findet eine Verstärkung in der Vielzahl von strukturellen Überschneidungen, wie ich sie bereits eingangs erwähnt habe (vgl. Kapitel 3.2.1). Denn sie setzen, ohne dass hierbei die Eigenständigkeit der einzelnen *cuentos* verloren ginge, die verschiedenen Kurzgeschichten und ihre Protagonisten insofern zueinander in Bezug, als dass letztlich alle Figuren, jenseits von politischer Überzeugung und sozialer Zugehörigkeit, als Opfer einer mehr oder weniger ähnlichen Bedrohungslage erscheinen.

Es finden sich in den einzelnen *cuentos* gemeinsame strukturelle Elemente; Zúñiga wiederholt diverse Motive, Themen, Grundstimmungen und prototypische Figuren, alle Erzählungen unterliegen letztlich einer hermetischen Erzählweise. Punktuell besteht so,

über die übergeordnete Einheit von Ort, Zeit und Atmosphäre hinaus, eine strukturelle Verbindung zwischen einzelnen *cuentos*, die auch semantische Verknüpfungen erzeugt.

Um es an Beispielen zu veranschaulichen; eine große Zahl der Erzählungen thematisiert, mehr oder weniger stark, erotische Sehnsüchte der Protagonisten. In dominanter Weise etwa in *Ventanas de los últimos instantes* (S. 170ff.). Der Text zeigt zwei junge Soldaten, die sich während einer Gefechtpause auf die Suche nach einer bestimmten Frau begeben, möglicherweise einer Prostituierten, die gemäß der Schilderungen eines inzwischen gefallenen Kameraden ein schnelles Liebesabenteuer verspricht. Sexuelles Verlangen verspürt ebenfalls der oben erwähnte Soldat in *Nubes de polvo y humo* (vgl. S. 139f.), heimliche Liebestreffen finden sich in *10 de la noche, Cuartel del Conde Duque* (S. 124ff.), *Puertas abiertas, puertas cerradas* (vgl. S. 158), ebenso wie in *Joyas, manos, amor, las ambulancias* (vgl. S. 207).

Der Erzählungsband zeigt also unterschiedlichste Figuren (Republikaner, „Faschisten“, Arbeiter, Mediziner, etc.) trotz divergierender (politischer, gesellschaftlich bedingter) Ansichten in betonter Weise von ähnlichen Emotionen und Motiven getrieben. *Largo noviembre de Madrid* unterwirft so seine Protagonisten immer auch einer einheitlichen, allgemeinmenschlichen Perspektive.

Deutlich wird dies insbesondere dort, wo unterschiedliche Zusammenhänge in ähnlichen Szenarien wiedergegeben werden. So findet sowohl der Sabotageakt einer nationalistischen Agentin in *Puertas abiertas, puertas cerradas* als auch die Liebestreffen, zu denen sich republikanische Soldaten in *10 de la noche, Cuartel del Conde Duque* begeben, zu nächtlicher Stunde in einer Großbäckerei statt (vgl. S. 126 bzw. S. 152). Parallelität entsteht bereits durch eine Dopplung fiktiver Entitäten; in beiden Texten passieren die Protagonisten einen Wachtposten und beschreibt die Instanz die Ausstattung der Bäckerei. Beide Male entsteht eine lebensgefährliche Situation.¹²³ Entsprechend herrscht in den Texten eine ähnliche, von Misstrauen und Bedrohung geprägte Grundstimmung vor.

Sämtliche *cuentos* sind von einer Vielzahl solcher interner Verweise durchzogen. So endet *Puertas abiertas, puertas cerradas* beispielsweise mit einem Verrat; die Agentin und ihr Liebhaber finden sich unverhofft in einer Falle wieder, „hermetisch eingeschlossen“ (S. 159) harren sie in einem abgesperrten Raum der drohenden Auslieferung an die Republikaner. „Hermetisch abgeschlossene“ Räume existieren auch in anderen Erzählungen; die auffällige Formulierung findet sich in *Calle de Ruiz, ojos*

¹²³ Bei der Agentin ergibt sich die Todesgefahr aus dem Zusammenhang, im Fall des Soldaten findet sich am Ende der Erzählung noch einmal folgender expliziter Hinweis (S. 131): „[...] y no lo olvidemos, pese a que si te descubrían, allí mismo os hubieran pegado un tiro a cada uno, así que era cuestión de vida o muerte, [...]“

vacíos (vgl. S. 165) und in *Ventanas de los últimos instantes* (vgl. S. 175). Auch hier zeigen die verschlossenen Räume die Protagonisten (im übertragenen Sinne) als Gefangene einer lebensbedrohlichen Situation.¹²⁴

Mit einer „tödlichen Falle“ endet auch *Campos de Carabanchel*. Der heimliche Wettstreit um das väterliche Erbe (vgl. Kapitel 3.1.2) gipfelt in einer perfiden Intrige, in deren Folge der eine Bruder den anderen in die Feuerlinien der Front lockt, in der Hoffnung den verhassten Rivalen so loszuwerden (vgl. S. 221). Eine genauere Betrachtung der Erzählung *Riesgos del atardecer* zeigt, dass der Text in dominanter Weise eingeschlossene Räume beziehungsweise eingeschlossene Figuren evoziert. Eine narrative Umsetzung findet so eine historische Bedrohungssituation, der sich die in der Hauptstadt eingeschlossenen Franco-Sympathisanten ausgesetzt sahen (vgl. Kapitel 6).

Die wiederholte Inszenierung des „geschlossenen Raumes“ in *Largo noviembre de Madrid* versteht sich als Verweis auf den allgemeinen Schauplatz aller Erzählungen; die historische Grundkonstellation der belagerten, von feindlichen Truppen eingeschlossenen Stadt. Die einzelnen *cuentos* und ihre individuelle narrative Umsetzung eines „geschlossenen Raumes“ lesen sich somit in betonter Weise als spezifische Darstellung eines allgemeinen Bedrohungsszenarios; jede Kurzgeschichte zeigt anhand eines bestimmten Ausschnittes der historischen Wirklichkeit wie sich die Belagerung auf eine entsprechende Personengruppe auswirkte.

Unterm Strich lässt sich konstatieren, dass letztlich alle Erzählungen ihre Figuren in irgendeiner Weise als Opfer der Belagerung zeigen; *Largo noviembre de Madrid* kennt keine Sieger.

Die internen Verweise – ich habe hier lediglich einige Beispiele aufgegriffen, die nachfolgende Übersichtsdarstellung soll zeigen, dass den Erzählungsband ein dichtes Geflecht struktureller Gemeinsamkeiten durchzieht – setzen einzelne Erzählungen partiell miteinander in Verbindung und offenbaren sie entsprechend der oben erwähnten Beispiele

¹²⁴ Das hermetische „Eingeschlossensein“ in Verbindung mit einer lebensbedrohlichen Situation gestaltet Zúñigas unterschiedlich. In *Calle de Ruiz, ojos vacíos* ist von einem „hermetisch“ geschlossenen Treppenhaus die Rede. Es versteht sich als ein Abbild für die einengende soziale Kontrolle, der sich die Protagonistin Carmen hinsichtlich ihrer nur heimlichen ausgelebten Homosexualität ausgesetzt sieht und der sie allein durch Selbstmord zu entfliehen weiß.

In *Ventanas de los últimos instantes* taucht der Begriff „hermetisch“ im Zusammenhang mit einer albtraumhaften Vision auf, in der ein junger Soldat engste Verwandte (Mutter, Schwester, Cousinsen) erblickt, ohne sich diesen aber nähern oder verständlich machen zu können. Im Kontext der Erzählung – das Finale legt einen plötzlichen Tod des Protagonisten nahe – versteht sich die Vision als die Wiedergabe eines tödlichen Deliriums.

Als „hermetisch“ verschlossen attribuiert Zúñiga auch das Hinrichtungsoffer in *Los lealtades* (vgl. S. 250). Aufgrund der häufigen und auffälligen Nennung des Begriffs in den vorangehenden Texten, ist davon auszugehen, dass es sich hierbei um eine bewusst gesetzte Markierung handelt.

unter einem einheitlichen, versöhnend ausgerichteten Blickwinkel; die historischen Kontrahenten werden primär aus allgemeinemenschlicher Sicht präsentiert, jenseits ihrer politischen Überzeugungen treiben sie ähnliche Motive, Wünsche, Sehnsüchte um. Es sind unterschiedliche Figuren zu sehen, die am selben historischen Schauplatz verschiedenen Gefahren ausgesetzt sind, die aber die Kriegs- und Belagerungssituation letztlich alle ähnlich als eine ins Extreme gesteigerte Bedrohungssituation erleben.

3.2.4. Erinnern im Erzählungsband – Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass Zúñiga auf der formalen Grundlage des Erzählungsbandes, der sich durch ein besonderes Verhältnis von Gemeinsamkeit und Eigenständigkeit seiner Einzeltexte auszeichnet, einen erinnerungskulturellen Text schafft, der sich in der Darstellung von Geschichte sowohl durch Polyperspektivität als auch durch eine übergreifende versöhnende Tendenz auszeichnet.

4. Ein Überblick: Hetero- und Homogenität in *Largo noviembre de Madrid*

4.1. Heterogenität am Beispiel der Protagonisten

Im vorangehenden Kapitel habe ich bereits anhand einiger Beispiele die heterogene Zusammensetzung des Hauptfiguren-Ensembles in *Largo noviembre de Madrid* erläutert. Ergänzend hierzu seien im Folgenden sämtliche Protagonisten in ihrer Zuordnung zu bestimmten politischen und gesellschaftlichen Gruppen aufgelistet.

4.1.1. Zivilisten und Soldaten

Zivile Protagonisten finden sich in neun der sechzehn Erzählungen. Oftmals bleibt hierbei unklar, welcher Beschäftigung diese nachgehen, ausschließen lässt sich aus dem Kontext allein, dass es sich um Militärangehörige handelt.

In *Noviembre, la madre, 1936* stehen drei Brüder, hiervon besonders der jüngste, im Mittelpunkt.¹²⁵ Es handelt sich um die Waisensöhne eines ehemaligen Grundstücksmaklers (vgl. S. 105), die sich eher widerwillig zusammenfinden, um die Verwaltung des Erbes zu besprechen (vgl. S. 104).

Geradezu versessen auf das elterliche Vermögen ist eine der beiden Hauptfiguren in *Nubes de polvo y humo* (vgl. Kapitel 3.2.2). Eine junge Frau befindet sich auf dem Weg zu einer Kartenlegerin. Bei sich trägt sie ein ominöses Gebiss und gibt krude wie grausame Mordfantasien von sich (vgl. S. 132). Offenbar erhofft sie sich von der *echadora* eine Art Tötungszauber, der es ihr ermöglicht „vorzeitig“ erben zu können (vgl. S. 138).

Ausführlich werde ich noch auf das bürgerliche Kaufmanns-Ehepaar in *Riesgos del atardecer* eingehen (vgl. Kapitel 6).

Puertas abiertas, puertas cerradas hat, wenn man die Franco-Agentin als solche zählen will, eine zivile Hauptfigur. Die zweite ist ihr Liebhaber und Schwager Jorge Tijeras, der als Leutnant eine militärische Figur darstellt (vgl. S. 156). Zu Beginn setzt die Agentin eine Großbäckerei unter Wasser und sucht im weiteren Verlauf der Erzählung einen Offizier auf, der offensichtlich ebenfalls wie die Agentin der *Fünften Kolonne*¹²⁶

¹²⁵ Bei Protagonisten, die ich nicht namentlich erwähne, handelt es sich um anonyme Figuren.

¹²⁶ Siehe hierzu Cervera, 2006, S. 145ff. (Unterkapitel: „El quintacolumnista“). Die *Fünfte Kolonne* (*Quinta Columna*) fungiert als Sammelbegriff für alle nationalistischen Geheimorganisationen, die das republikanische Hinterland mit subversiven Aktionen wie Spionage, Sabotage- und Terrorakten zu schwächen versuchten. Die Bezeichnung wird einer Aussage des nationalistischen Generals Mola zugeschrieben, wonach Madrid nicht allein durch vier reguläre militärische Kolonnen zu Fall gebracht werde, die von außen die Stadt in Angriff nehmen, sondern auch von einer geheimen *Fünften Kolonne* aus Anhängern Francos, die sich bereits in der Stadt befinden. Eines der typischen Aktionsfelder der *quintacolumnistas*, also der Mitglieder der *Fünften Kolonne*, war, worauf Zúñiga mit *Puertas abiertas, puertas cerradas* Bezug nimmt, die gezielte Sabotage der Lebensmittelversorgung im republikanischen Madrid. Vgl. ebd., S. 152. u. 247ff.

angehört (vgl. S. 154ff.). Jorge bereitet unterdessen eine Flucht mit seiner Schwägerin aus Madrid vor (vgl. S. 156ff.). Bevor er seine Pläne in die Tat umsetzen kann, deutet ein abruptes Finale einen Verrat an, hinter dem offensichtlich der „gehörnte“ Ehemann steht (vgl. Kapitel 3.2.3).¹²⁷

Allein Zivilisten dominieren in *Calle de Ruiz, ojos vacíos*. Die Protagonisten sind ein blinder Mann und eine Frau, Carmen. Die beiden wohnen unter einem Dach, scheinen sich aber nicht sonderlich nahe zu stehen.¹²⁸ Eine nicht näher fassbare homodiegetische Instanz erzählt von den Lebensgefahren, denen sich der Blinde aussetzt, um zu einem Lektürezyklus zu gelangen (vgl. S. 164ff.). Offensichtlich entgeht ihm, dass Carmen heimlich eine gleichgeschlechtliche Beziehung führt und unter diesem Geheimnis und der „erstickenden“ Enge des sozialen Umfelds zu leiden scheint (vgl. S. 163). Das tragische Ende deutet einen Doppelsuizid an; der Blinde trifft in der gemeinsamen Wohnung auf die Leiche Carmens und die einer weiteren Frau (vgl. S. 168f.).

Mastican los dientes, muerden zeigt ebenfalls ein ungleiches Paar. Alberto, Angehöriger einer großbürgerlichen Senatorenfamilie (vgl. S. 186), begibt sich in die „Niederungen“ proletarischer Suppenküchen, und geht schließlich mit einer Beschäftigten der Essensausgabe eine Beziehung ein (vgl. S. 179f.). Dahinter steht kalte Kalkül; Alberto obliegt es, die Lebensmittelversorgung seiner Großfamilie zu sichern, denn er ist der Einzige, der sich gefahrlos aus der Wohnung begeben kann (vgl. S. 183f.). Andeutungsweise rückt der Text Alberto und seine Angehörigen in die Nähe der politischen Rechten,¹²⁹ im historischen Kontext ist davon auszugehen, dass die großbürgerlichen Figuren sich in ihrer Gegnerschaft zur Volksfront-Regierung versteckt halten, um mögliche Repressionen zu vermeiden.¹³⁰

Joyas, manos, amor, las ambulancias ist in einem Krankenhaus verortet, im Fokus stehen zwei Ärzte. Einer der beiden hofft, die attraktive Krankenschwester Nieves für sich zu gewinnen, indem er ihr Schmuck aus dem elterlichen Privatbesitz in Aussicht stellt. Er gerät in Streit mit seinem Bruder, als dieser angibt, die „Kommunisten“ hätten bereits sämtlichen Schmuck geraubt (vgl. S. 209f.). Der Protagonist ergeht sich daraufhin in

¹²⁷ Vgl. auch Díaz, 2002, S. 180.

¹²⁸ Carmen scheint dem Blinden bei der Bewältigung seines Alltags zu helfen, darüber hinaus besteht anscheinend aber keine nähere Bindung. Aus der Sicht des Blinden heißt es über Carmen (S. 168): „[...] recurría a una persona que si le aceptaba no le daba otra ayuda salvo lavarle la ropa y hacerle la comida y estar en su cama pasivamente; [...]“

¹²⁹ Die auffällige, wiederholte Thematisierung der „campaña de Melilla“ (S. 182 u. 187) in der Konversation innerhalb der Senatorenfamilie liest sich durchaus als verklausulierte affirmative Bezugnahme auf den nationalistischen Militärputsch, der in Melilla seinen Ausgang nahm und den Bürgerkrieg einleitete (vgl. auch die entsprechende Anm. 44 auf S. 182).

¹³⁰ Vgl. Erläuterungen zur *ciudad clandestina* (Kapitel 1.4 und 6.1).

Mordfantasien gegenüber dem eigenen Bruder (vgl. S. 214). In den blutigen Vorstellungen scheinen sich Nieves Wunschbild eines luxuriös geschmückten Körpers (vgl. S. 205) mit einem Albtraum des Kollegen Hidalgo zu kreuzen, in dem abgeschnittene Hände eine Rolle spielen (vgl. S. 206).

Ein rivalisierendes Brüderpaar findet sich ebenso in *Campos de Carabanchel* (vgl. Kapitel 3.1.2 und 3.2.3). Der autodiegetische Erzähler gehört einer wohlhabenden Familie an. Ohne Angabe eines konkreten Bezugs hebt der Text das Überprüfen von Rechnungsbüchern und das Zählen von Münzen in den Vordergrund (vgl. S. 215). Schon zu Lebzeiten des Vaters scheint zwischen dem Protagonisten und dessen Bruder Pablo ein heimlicher Kampf um das Erbe entbrannt zu sein (vgl. S. 217). Beide spionieren sich gegenseitig nach.¹³¹ Als der Protagonist entdeckt, dass Pablo seine Tagebücher liest (vgl. S. 218), beginnt er „tödliche“ Einträge zu verfassen. Er fingiert die Existenz eines Familien-Grundstücks in der Nähe der umkämpften Stadtgrenze. Der *cuento* schließt mit dem innerlichen Jubel des Erzählers, der den verhassten Bruder, wie beabsichtigt, in Richtung der Front rennen sieht (vgl. S. 221).

Die letzte Erzählung, die sich auf einen Zivilisten konzentriert, ist *Presagios de la noche*. Der Text zeigt einen jungen Mann, der in seinem Erleben und Verhalten nahezu bestimmt ist von der Furcht, jederzeit eingezogen werden zu können. Unerklärliche Phänomene, wie das plötzliche Zerspringen eines Glases (vgl. S. 222) wäht er als böse Vorzeichen („presagio de muerte o de desgracia“; S. 228). Vergeblich versucht er bei einer Wahrsagerin Gewissheit über seine Zukunft zu finden (vgl. S. 225f.). Das hermetisch verfasste Finale lässt offen, ob der *emboscado* am Ende tatsächlich einer Militärstreife in die Hände fällt, oder ob es sich um die Wiedergabe seiner wahnhaften Ängste handelt (vgl. S. 231).

Zwei der vorangehend erwähnten Erzählungen haben neben einer zivilen Hauptfigur auch einen weiteren Protagonisten, der dem Militär angehört. Die Handlung in *Puertas abiertas, puertas cerradas* wird, wie gezeigt, auch von einem pro-frankistischen Offizier getragen. *Nubes de polvo y humo* stellt der jungen Frau einen republikanischen Soldaten gegenüber, der diese, wohl in Hoffnung auf ein amouröses Abenteuer, ein Stück weit auf ihren Weg zur Kartenlegerin begleitet (vgl. Kapitel 3.2.2).

¹³¹ So räumt der Erzähler einerseits ein, dass er in Hinblick auf das Erbe Vater und Bruder in ihrem Verhalten genauestens beobachtet (S. 217): „Vigilaba a los dos: al padre, las palabras; a mi hermano, la alegría de sentirse rico.“ Andererseits verhält sich der Bruder ebenso (S. 218): „Él también me espiaba, con habilidad, con obstinada insistencia [...]“

Sämtliche Protagonisten der sieben übrigen Erzählungen sind Angehörige der republikanischen Streitkräfte. Sie geben ein heterogenes Bild des Militärs wieder; neben spanischen Milizionären beziehungsweise Volksarmisten finden sich auch zwei Interbrigadisten, neben einfachen Soldaten auch höherrangige Militärs. Fast alle diese militärischen Figuren agieren ebenso wie die zivilen hinter der Front, an Schauplätzen, die sich innerhalb der Stadt befinden.

In eine Kampfhandlung verwickelt sind allein die beiden Soldaten in *Ventanas de los últimos instantes*. Das Feuergefecht bildet aber lediglich den TextEinstieg und atmosphärischen Hintergrund. In der Unterhaltung der beiden Protagonisten dominiert von Beginn an der Hinweis eines gefallen Kameraden, wonach ein gewisses „rotes Haus“ („casa encarnada“, S. 171) die schnelle Erfüllung erotischer Sehnsüchte verspricht. In einer Gefechtspause lösen die beiden aus, wer sich als Erster dort hin begeben darf. Der Text zeigt den „Sieger“ alsbald durch die Zimmer des „roten Hauses“ irren, doch die ersehnte Frau ist unauffindbar. Seine Hausbegehung nimmt zunehmend unwirkliche, alpträumhafte Züge an. Ein abrupter Szenenwechsel zeigt letztlich wieder die Ausgangssituation nach dem Losen. Doch der „Sieger“ scheint nun unmerklich verstorben zu sein. Kühl stellt der andere fest, dass er nun „an der Reihe“ sei (vgl. S. 175).

Mit einem rätselhaften Tod endet ebenso *Hotel Florida, Plaza del Callao*. In einem Madrider Außenbezirk wird ein französischer Waffenhändler erstochen aufgefunden, zu dessen Schutz eigentlich der Protagonist der Erzählung abbestellt war (vgl. S. 123). Diesen weist die Erzählung indirekt als Angehörigen der republikanischen Militärverwaltung aus, er steht offensichtlich in Verbindung zum militärischen Geheimdienst (vgl. S. 122). Der Protagonist ahnt allmählich, dass die befreundete und von ihm begehrte Krankenschwester Nieves (möglicherweise dieselbe Nebenfigur wie in *Joyas, manos, amor, las ambulancias*), in den Mord verwickelt sein könnte.

Handlungsort in *10 de la noche, Cuartel del Conde Duque* ist eine Großbäckerei, in der sich ein Soldat heimlich mit einer Geliebten trifft (vgl. Kapitel 3.2.3). In der Narration des autodiegetischen Erzählers überwiegen Reflexion und Kommentar, die geheime Zusammenkunft ist demnach ebenso lebensgefährliche wie -notwendige Kompensation für den harten Kriegsalltag der Soldaten (vgl. S. 130).

Die romantischen Vorstellungen des amerikanischen Interbrigadisten in *Aventura en Madrid* (vgl. Kapitel 3.1.2) zerbrechen an der tristen Realität des Krieges. Im Kontrast zum unscheinbaren Vorort, in den er abkommandiert wurde, blendet der Text unvermittelt seine lebhaften Erinnerungen an das Pariser Nachtleben ein (vgl. u. a. S. 192). Ähnlich den

Soldaten in *Ventanas de los últimos instantes* begibt er sich auf Anraten eines Kameraden in ein Haus, in dem er hofft „Mädchen“ anzutreffen (vgl. S. 194). Im Dunkeln des Hauses trifft er auf eine unbekannte Person und beginnt in Panik blind auf den vermeintlichen Feind einzuschlagen, solange, bis er beschämend erkennen muss, dass es sich bei dem weinenden Etwas vor ihm um eine Frau handelt (vgl. S. 196).

Auch der Soldat in *Un ruido extraño* hat Schwierigkeiten sein Gegenüber zu identifizieren. Eine verdächtige Gestalt flüchtet vor ihm in ein verlassenes Haus, der Protagonist folgt ihr durch zahlreiche Zimmer hindurch, bis er sie letztlich einholt. Was ihm zunächst eine Frau oder ein Greis zu sein scheint (vgl. S. 202f.), entpuppt sich als ein äußerst verstörter junger Mann. Offensichtlich ein *emboscao*, den die Flucht vor dem Kriegsdienst nahezu zu einer Geistererscheinung hat werden lassen (vgl. S. 203f.).

Die Handlung in *Heladas lluvias de febrero* spielt im Februar 1939, den geschichtlichen Hintergrund bildet die sich abzeichnende Niederlage der Republik. Die Protagonisten, ein deutscher Interbrigadist und ein einheimischer Soldat, beides Anhänger der *Frente Popular*, sehen sich einer kriegsmüden Bevölkerung gegenüber, die ihren Idealismus nicht länger teilt (vgl. S. 232f. bzw. S. 239f.). Der Soldat wähnt sich geradezu von Feinden umgeben (vgl. S. 235). Dieser ausweglosen Wirklichkeit begegnet der Deutsche mit trotzigem Parolen: „Madrid resistirá. [...] ¡Frente rojo!“ (S. 236), der Soldat dagegen wählt, zumindest deutet das das Finale an, den Selbstmord (vgl. S. 243).

Ein mögliches Suizidopfer findet sich auch in *Las lealtades*. Zwei Soldaten tauchen vor einem Militärbau auf und ordnen dem Wächter an, umgehend einen gewissen Julio Palomar herbeizuholen (vgl. S. 244). Der Wächter findet den Gesuchten nur noch tot vor, er kehrt zum Eingang zurück und gibt sich, ohne dass der Text hierfür ein Motiv nennt, selbst als Palomar aus. Die Falschaussage hat fatale Folgen; einer der Soldaten zieht umgehend seine Pistole und schießt den Wächter nieder (vgl. S. 250f.).

4.1.2. Linkes und rechtes Lager

Heterogen zeigt sich *Largo noviembre de Madrid* ebenso in der Darstellung des politischen Spektrums. Vier Erzählungen besitzen linke Hauptfiguren (*Hotel Florida*, *Plaza del Callao*; *Nubes de polvo y humo*; *Heladas lluvias de febrero*; *Las lealtades*), also Protagonisten, bei denen erkennbar ist, dass es sich um Anhänger der Republik handelt beziehungsweise um höherrangige Funktionsträger innerhalb der republikanischen Streitkräfte. In einem erweiterten Sinn lassen sich auch die Protagonisten drei weiterer Texte dazu zählen (*Ventanas de los últimos instantes*; *Aventura en Madrid*;

Un ruido extraño), handelt es sich doch um republikanische Soldaten, die *de facto* für das linke Lager kämpfen.

Diesen Texten stehen drei Erzählungen gegenüber, die rechte Protagonisten aufweisen (*Puertas abiertas, puertas cerradas; Riesgos del atardecer; Mastican los dientes, muerden*), also Figuren, die erkennbar anti-republikanisch beziehungsweise pro-nationalistisch eingestellt sind. Zuordnen lassen sich einem rechten Lager in einem weiter gefassten Verständnis zudem noch die *emboscaos*, da sie mit ihrer Verweigerungshaltung letztlich der Sache der Republik schaden und sich so als Gegner der Volksfront verstehen. Solch ein „Drückeberger“ findet sich nicht allein in *Presagios de la noche*, sondern andeutungsweise auch in *Noviembre, la madre, 1936* (die älteren Brüder meiden den Gang auf die Straße; vgl. S. 108) und in *Campos de Carabanchel* (der Protagonist fürchtet eine Mobilmachung; vgl. S. 218).

Das Gesamtensemble an linken und rechten Protagonisten spiegelt somit sowohl das offizielle, republikanische Madrid wider als auch die *ciudad clandestina*, also die Gesamtheit der Franco-Anhänger, die sich im Verborgenen halten. Das Spektrum an rechten Protagonisten in *Largo noviembre de Madrid* ist selbst wiederum heterogen, reicht es doch vom passiven Volksfront-Gegner, der eine defensive Haltung einnimmt, bis hin zum aktiven Mitglied der *Fünften Kolonne*, das im republikanischen Hinterland Widerstand leistet.

4.1.3. Arbeitermilieu und (Groß-)Bürgertum

Mit der politischen Ausrichtung der Protagonisten geht mehr oder weniger auch eine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht einher. Zúñiga arbeitet auch hier zumeist mit Andeutung. Mit Bestimmtheit lassen sich lediglich über den Soldaten in *Nubes de polvo y humo* und den weiblichen Protagonisten in *Calle de Ruiz, ojos vacíos* und *Mastican los dientes, muerden* sagen, dass sie dem Arbeitermilieu angehören. Diesem dürften in der Mehrheit auch die übrigen militärischen Figuren entstammen, erwähnt der Erzählungsband doch an mehreren Stellen, dass es sich bei den Verteidigern Madrids um Arbeiter und Angestellte handelt (u. a. S. 236: „son albañiles, panaderos, empleados, sastres“). So gesehen ist davon auszugehen, dass sechs weitere Texte, deren Protagonisten Soldaten sind, gleichzeitig auch Protagonisten aus der Arbeiterschicht zeigen (*Hotel Florida, Plaza del Callao; 10 de la noche, Cuartel del Conde Duque; Ventanas de los últimos instantes; Un ruido extraño; Heladas lluvias de febrero; Las lealtades*).

Dem bürgerlichen Spektrum lassen sich alle Figuren zurechnen, die der Erzählungsband in irgendeiner Form mit Attributen des Wohlstandes beziehungsweise mit Besitz (Laden, Grundstück, etc.) in Verbindung bringt. Bürgerliche oder gar großbürgerliche Hauptfiguren finden sich demnach in acht Erzählungen (*Noviembre, la madre, 1936; Nubes de polvo y humo; Riesgos del atardecer; Puertas abiertas, puertas cerradas; Mastican los dientes, muerden; Aventura en Madrid; Joyas, manos, amor, las ambulancias; Campos de Carabanchel*).

4.2. Homogenität als Ausdruck kollektiven Leidens

Die *cuentos* in *Largo noviembre de Madrid* weisen untereinander, wie oben anhand einiger Beispiele erläutert (vgl. Kapitel 3.2.3), eine Vielzahl an strukturellen Ähnlich- und Gemeinsamkeiten auf. Zúñigas Erzählungsband durchzieht somit ein dichtes Netz an internen Verweisen, das den Kriegsalltag aller Protagonisten, gleich welcher politischen Zugehörigkeit und gesellschaftlichen Herkunft, egal ob Soldat oder Zivilist, in ähnlicher Weise darstellt. Das jeweilige Einzelschicksal, das ein *cuento* in Ausschnitten wiedergibt, erscheint so letztlich als individuelle Ausprägung einer allgemeinen, von allen Protagonisten durchlebten Zeit des Leidens.

Aufgezählt seien im Folgenden die auffälligsten rekurrierenden Elemente:

Erotisches Verlangen als bestimmendes Motiv findet sich in sieben Erzählungen, neben den bereits erwähnten Texten (*Ventanas de los últimos instantes; Nubes de polvo y humo; 10 de la noche, Cuartel del Conde Duque; Puertas abiertas, puertas cerradas; Joyas, manos, amor, las ambulancias*; vgl. Kapitel 3.2.3) auch in *Calle de Ruiz, ojos vacíos* (in Bezug auf Carmen) und in *Aventura en Madrid* (vgl. Kapitel 3.1.2). In abgeschwächter Weise ist die körperliche Begierde ebenfalls in *Noviembre, la madre, 1936*¹³² und in *Hotel Florida, Plaza del Callao*¹³³ thematisiert.

Neben dem Motiv des sexuellen Verlangens dominiert auch das der materiellen Gier. Erwähnt hatte ich in dieser Hinsicht bereits die Texte *Nubes de polvo y humo; Joyas, manos, amor, las ambulancias; Campos de Carabanchel* (vgl. Kapitel 4.1.1), präsent es ist es ebenso im Profitdenken und dem hedonistischen Lebensstil der älteren Brüder in *Noviembre, la madre, 1936* (vgl. u. a. S. 104). Eng verknüpft ist das Motiv

¹³² Über den ältesten Bruder heißt es (vgl. S. 108), dass er hofft, nach dem Krieg wieder den gewohnten ausschweifenden Lebensstil eines Dandys aufgreifen zu können. Eine feste Größe scheinen hierbei auch die Liebschaften mit (ausländischen) Frauen zu bilden (S. 108): „[...] que [...] se abiera una época nueva y así entregarse a todas las quimeras, todos los caprichos que se harían realidad; para el mayor, eran los amores, la cuenta corriente, [...] los viajes, las aventuras con mujeres extranjeras, [...]“

¹³³ In mehreren Szenen wirft der Waffenhändler begehrlche Blicke auf Frauen (vgl. u. a. S. 117 u. 118).

der Gier in allen vier Erzählungen mit einer ungelösten Erbschaftssituation beziehungsweise mit der Rivalität unter Brüdern (vgl. Kapitel 4.1.1).

Neben familiären Auseinandersetzungen bilden wiederholt auch schwelende Beziehungskonflikte, die in ihrem Verlauf mitunter tödlich enden, ein beherrschendes Motiv: So in *Puertas abiertas, puertas cerradas*; *Riesgos del atardecer* und *Calle de Ruiz, ojos vacíos* (vgl. Kapitel 4.1.1 bzw. 6).

Der Tod ist in fast allen Erzählungen in irgendeiner Weise präsent, die thematische Umsetzung von Tod und Todesgefahr bedient sich ebenfalls rekurrierender Elemente: Mordfälle beziehungsweise Tötungshandlungen finden sich in vier Texten wieder; die Ermordung des Waffenhändlers in *Hotel Florida, Plaza del Callao*, der (angedeutete) Ehemord in *Riesgos del atardecer* (vgl. Kapitel 6), der Brudermord in *Campos de Carabanchel* und die Hinrichtung in *Las lealtades*.

Drei Erzählungen deuten einen Selbstmord an: In Bezug auf eine Nebenfigur in *Las lealtades* (vgl. Kapitel 4.1.1). In *Calle de Ruiz, ojos vacíos* hat Carmen gemeinsam mit einer Liebhaberin den Erstickungstod gefunden, in *Heladas lluvias de febrero* legt das Finale nahe, dass ein Soldat seine Pistole gegen sich selbst richtet.

Mordfantasien und Tötungsabsichten finden sich in *Nubes de polvo y humo* und *Joyas, manos, amor, las ambulancias* wiedergegeben. Eine junge Frau wünscht den Tod der eigenen Eltern herbei, ein Chirurg sieht sich die Hände des eigenen Bruders abschneiden (vgl. S. 214).

Drei Texte weisen in markanter Weise darauf hin, dass sich die jeweiligen Protagonisten in Todesgefahr begeben oder befinden. Der Soldat in *10 de la noche, Cuartel del Conde Duque* ist sich bewusst, dass ihm mit der Entdeckung seines nächtlichen Treibens die umgehende Erschießung droht.¹³⁴ „Tausenden Gefahren“ (S. 151) setzt sich ebenfalls die Agentin mit dem Sabotageakt zu Beginn von *Puertas abiertas, puertas cerradas* aus. Die geradezu fieberhafte Suche nach dem „roten Haus“ in *Ventanas de los últimos instantes* erweist sich als ein tödliches Unterfangen. Der Ort scheint in unbestimmter Weise mit einer Todesgefahr behaftet zu sein. Kurz nachdem ein Kamerad den Protagonisten sein Wissen (der Text bezeichnet es auffälligerweise als „Gift“, S. 170) über das „rote Haus“ weitergibt, verstirbt dieser (vgl. S. 172). Den Besuch des Ortes scheint der

¹³⁴ Der Text verweigert hierfür eine explizite Erklärung. Im historischen Kontext (angespannte Ernährungslage im belagerten Madrid, gezielte Sabotageaktionen der *Quinta Columna* gegen die Lebensmittelversorgung im republikanischen Hinterland) setzt sich der Protagonist mit seinem klandestinen Verhalten dem Verdacht der Ausübung von Spionage und Sabotage aus.

eine Protagonist nicht zu überleben, auf den anderen wartet wohl ebenfalls dasselbe verhängnisvolle Schicksal.¹³⁵

Das mysteriöse „rote Haus“ in *Ventanas de los últimos instantes* bildet nicht die einzige Referenz auf Übernatürliches. Irreale, alpträumhafte Züge weist ebenso die Verfolgungsjagd in *Un ruido extraño* auf (vgl. Kapitel 4.1.1). Unerklärliche Phänomene geistern durch *Noviembre, la madre, 1936* (in einem leeren Haus sind Schritte zu vernehmen; vgl. S. 104) und *Riesgos del atardecer* (in Form von „belebten“ Kleidungsstücken; vgl. S. 147). In *Presagios de la noche* nehmen sie gar eine dominierende Funktion als Ausgangsmotiv ein.¹³⁶

Der Protagonist ist hier zudem in seinem Denken und Handeln von abergläubischen Vorstellungen bestimmt; er deutet die ihn umgebenden Phänomene als Vorzeichen kommender Ereignisse und sucht Rat bei einer Kartenlegerin. Auch die junge Frau in *Nubes de polvo y humo* sucht eine *echadora* auf (vgl. Kapitel 4.1.1). Sie geht in ihren Vorstellungen sogar noch weiter als der *emboscao*. Sie erhofft sich (zumindest legt das der Anfang der Erzählung nahe) mittels eines Gebisses eine Art Tötungszauber, wird aber in ihren Hoffnungen enttäuscht, die Wahrsagerin befindet die mitgebrachten Zähne als wertlos. Magische Kräfte scheinen dagegen die Tagebucheinträge in *Campos de Carabanchel* zu entwickeln; kurz nachdem der eine Bruder in den Aufzeichnungen des anderen von seiner angeblichen Erkrankung lesen muss, verschlechtert sich prompt dessen Gesundheitszustand (vgl. S. 219).

Diese magischen und widernatürlichen Versatzstücke, mit denen Zúñiga einen Teil der Texte versieht, stehen nicht im Widerspruch zu einer realistischen Geschichtsdarstellung. Sie sind als symbolische Überhöhungen zu lesen, deren Funktion darin besteht, die extreme psychologische Anspannung und Verunsicherung zum Ausdruck zu bringen, die im Kriegsalltag auf den Protagonisten lastet.¹³⁷

Eine ähnliche Wirkung geht auch von der hermetischen Erzählweise aus, die, mehr oder weniger stark ausgeprägt, alle Texte durchzieht. Sie erschwert die naive Lektüre,¹³⁸ mitunter sogar das wortwörtliche Verständnis des Dargestellten, teils erheblich. Zúñiga fordert dem Leser eine hohe Ambiguitätstoleranz ab. Die Texte geben grundlegende

¹³⁵ Zumindest legt dies die ambivalente Formulierung nahe, wonach der eine Protagonist in Folge des (angedeuteten) Todes des anderen begreift, dass er nun an der Reihe ist („comprende que le ha llegado el turno“; S. 175).

¹³⁶ Ausgangspunkt des Geschehens und Auslöser für intensive Reflexionen des *emboscao* bildet der Umstand, dass in dessen Nähe scheinbar grundlos ein Anisglas zerspringt (vgl. S. 222). Mehrfache Erwähnung findet ebenso das mysteriöse Pfeifen eines Zuges (vgl. u. a. S. 224).

¹³⁷ Ähnlich auch: Prados, 2007, S. 57.

¹³⁸ Unter „naiv“ sei ein Lesevorgang verstanden, der allein aus den textimmanent gegebenen Informationen Sinn konstruiert.

Informationen zu Figuren, zu Erzählsituationen, Raum und Zeit meist erst mit starker Verzögerung preis, häufig nur in Ansätzen, in einigen Fällen sogar gar nicht.

Die hermetisch gehaltenen Texte setzen den Leser, zumindest partiell, einer Ungewissheit im Textverständnis aus, bereits in der Erzählweise zeichnet sich so die angespannte psychologische Verfassung der Protagonisten ab. Zúñigas hermetischer Erzählstil versteht sich als eine poetologische Nachahmung der bedrohlich-unsicheren Atmosphäre innerhalb des belagerten Madrids.

Den erschwerten Zugang zu den einzelnen Texten gestaltet Zúñiga in verschiedenen Abstufungen. In der „sanften“ Version bedeutet dies, dass grundlegende Informationen zu den jeweiligen Protagonisten erst nach und nach gegeben werden. So erfährt der Leser in *Mastican los dientes, muerden* (S. 176ff.) beispielsweise den Namen der Hauptfigur – die von Beginn an präsent ist – erst, nachdem zahlreiche Nebenfiguren namentlich erwähnt wurden. Generell fehlt allen Texten eine Exposition. Sie setzen häufig unmittelbar mit gesprochener Rede oder Gedankenrede ein, ohne dass klar wäre, wer hier zu wem spricht und worauf er sich bezieht. Der Kontext erschließt sich dem Leser erst mit voranschreitender Lektüre. So beginnt beispielsweise *Nubes de polvo y humo* mit ungezügelter Hasstirade („Los odio, sólo pienso en matarlos [...]“; S. 132). Erst am Ende des ersten Absatzes wird deutlich, dass hier eine weibliche Figur spricht, mit Beginn des zweiten, dass ein Soldat zuhört, mit dem dritten, dass das Gespräch wohl auf der Straße stattfindet und sich kurz nach einer nahegelegenen Detonation inmitten einer Staubwolke ereignet. Weitergehende Informationen zum Hintergrund der weiblichen Figur und ihrer Tötungsabsichten enthüllt der Text (zumindest in Ansätzen) erst im weiteren Verlauf der Erzählung. Dass es die Eltern sind, auf die sich der tödliche Hass bezieht und dass hier die Gier auf das familiäre Vermögen Ausdruck findet, erfährt der Leser erst relativ spät (vgl. S. 138).

Eine intensiviertere Hermetik liegt vor, wo eine Rekonstruktion der geschilderten Vorgänge nur bedingt oder sogar gar nicht möglich ist. So beispielsweise im Finale von *Presagios de la noche* (vgl. Kapitel 4.1.1). Undurchsichtig bleibt in *Noviembre, la madre, 1936* die chronologische Ordnung des narrativen Geschehens. Mehrfach finden hier ein Fliegeralarm und die anschließende Zuflucht im Luftschutzkeller Erwähnung. Ob die Erzählinstanz hier in repetitiver Weise dasselbe Ereignis referiert, oder sich jeweils singulativ auf unterschiedliche Situationen bezieht, bleibt unklar. Kein Hinweis findet sich zudem auch, wer den einleitenden und abschließenden Kommentar spricht; ein homodiegetischer Erzähler (möglicherweise der jüngste Bruder) oder eine heterodiegetische Instanz.

5. *Olvidaremos todo und nada se olvida:*

***Noviembre, la madre, 1936* als programmatische Einleitung**

Wie in den vorangehenden Kapiteln dargestellt, reiht *Largo noviembre de Madrid* in seinen Erzählungen Ausschnitte aus dem Alltagsgeschehen des Bürgerkriegs-Madrids gleichwertig nebeneinander. Eine heterogene Gestaltung der Texte einerseits und eine Wiederkehr narrativer Elemente andererseits lassen ein breit gefächertes, polyperspektivisches Geschichtspanorama entstehen, dass die unterschiedlichen Erlebnisse und Schicksale seiner Protagonisten immer auch als Variationen einer kollektiven Leidenerfahrung kennzeichnet.

Die erste Erzählung, *Noviembre, la madre, 1936*, hebt sich in gewisser Hinsicht von diesem Schema ab, dergestalt, dass sie sich über das eigentliche narrative Geschehen hinaus auch als Text übergreifende Reflexion der programmatischen, erinnerungskulturellen Ausrichtung des Erzählungsbandes liest.

Während in den übrigen Texten zumeist eine düstere, bedrohliche Atmosphäre vorherrscht, besteht die auffallende Abweichung bei *Noviembre, la madre, 1936* in der versöhnlichen, hoffnungsvollen Grundstimmung, die sich im Laufe der Erzählung entfaltet: Nach einem Bombenangriff auf ein nicht näher bestimmtes Stadtgebiet wird der jüngste von drei Brüdern von den beiden älteren beauftragt, sich vor Ort zu vergewissern, ob ein Haus, das wohl Teil des elterlichen Erbes bildet (möglicherweise das Elternhaus), unversehrt blieb oder den Bomben zum Opfer fiel (vgl. S. 108). Der jüngste Bruder begibt sich daraufhin auf den Weg. Die Schilderung seiner Durchquerung der Stadt ist überlagert von Erinnerungen an die verstorbene Mutter und das Madrid seiner Kindheit. Die Figur der fürsorgenden Mutter und die vertrauten Orte der Geburtsstadt verschmelzen hierbei zu einer sinnbildlichen Einheit (S. 110): „[...] cada casa ante él era una madre bondadosa.“ Die innere Reise des Protagonisten kulminiert symbolträchtig im Herzen Madrids an der Puerta de Sol, wo er das Schicksal der belagerten Stadt auch als das seine annimmt (ebd.): „[...] se sintió identificado con el riguroso destino que ahora se cernía sobre todos [...]“. Wurde er zu Beginn der Erzählung mitsamt seinen Brüdern als Vertreter des großbürgerlichen, implizit profrankistischen Madrids eingeführt (vgl. Kapitel 3.2.2), hat sich hier nun eine Wendung vollzogen; er nimmt die ehemals prorepublikanische Haltung der Mutter an, die im Gegensatz zum Vater aus einfachen Verhältnissen stammte (vgl. S. 104), sich mit den Verteidigern der Stadt solidarisierte (vgl. S. 111) und die heranrückenden Truppen Francos als äußerste Gefahr begriff (ebd.): „Si toman Madrid, matarán a todos.“ Die Annäherung des Sohnes an die Mutter, die Zúñiga überdeutlich auch als eine

übertragene zwischen dem pronationalistischen, urbanen Großbürgertum und dem proletarisch-republikanischen Madrid ausweist, manifestiert sich letztlich in einem versöhnlichen Bild, das die Verteidigung des „mütterlichen“ Madrids als liebevoll-beschützende Umarmung wiedergibt (S. 111): „[...] ahora, con toda urgencia, se hacían [las fortificaciones] para rodearla y defenderla con un círculo de amor, con un abrazo protector.“

Stellt *Largo noviembre de Madrid* in den übrigen Erzählungen Angehörige der beiden politischen Lager beziehungsweise verschiedener sozialer Gruppen des Bürgerkriegs-Madrids in unversöhnlicher Haltung zum jeweiligen „Gegner“ dar (links vs. rechts, Unterschicht vs. Oberschicht), nimmt Zúñiga in *Noviembre, la madre, 1936* zumindest gedanklich eine Aufhebung der politisch-sozialen Gegensätze vorweg, die das belagerte Madrid im Inneren spalteten. Zeichnet er hier zunächst anhand des Vergleichs der älteren Brüder mit den republikanischen Milizen einen äußerst starken Kontrast zwischen dem linken und dem rechten Lager (vgl. Kapitel 3.2.2), löst er diesen mit zunehmendem Fokus auf den jüngsten Bruder letztlich wieder auf.

Die Figur des jüngsten Bruders nimmt bereits in ihrer besonderen Charakterisierung die versöhnliche Aussage des Textes vorweg. Als Sohn eines konservativ-großbürgerlichen Vaters und einer progressiv-proletarischen Mutter vereint er in seiner Biografie die gesellschaftlichen Antagonismen, die Ursache des Bürgerkriegs bildeten.¹³⁹ Eine Mittler-Position zeigt sich auch in einem nicht näher bezeichneten zivilen Sonder-Status, den ihm der Besitz eines „militärischen Dokuments“ (S. 108) einräumt; es scheint sich bei ihm weder um einen Soldaten, noch um einen *emboscao* (wie seine älteren Brüder) zu handeln. Wenn man so will, versteht sich *Noviembre, la madre, 1936* in seiner lagerübergreifenden, versöhnlichen Bürgerkriegs-Darstellung als einleitende Erzählung, die die programmatische Ausrichtung des Gesamtbandes vorwegnimmt; fügen sich doch die Einzeltexte in *Largo noviembre de Madrid* letztlich zu einer polyperspektivischen Gesamtschau über das Bürgerkriegs-Madrid, in der auf inhaltlicher Ebene gegensätzliche historische Positionen gleichwertig gegenübergestellt werden und diese zumindest in formaler Hinsicht, im Rahmen einer Publikation als Sammelband, eine Vereinigung finden.

Die herausgehobene Position von *Noviembre, la madre, 1936* ergibt sich darüber hinaus aus dem einleitenden und dem abschließenden Kommentar, die zusammen die Handlung um die drei Brüder einrahmen. Die Erzählung (und damit auch der Erzählungsband) setzt, wie eingangs erwähnt, mit den Anmerkungen einer anonymen Stimme ein, wonach die

¹³⁹ Vgl. Bernecker, 1991, S. 5ff.

schwere Zeit des Bürgerkriegs mit all ihren negativen Erscheinungen (Hunger, Bombenangriffe, etc.) alsbald der Vergangenheit angehören und vergessen sein wird; „Pasarán unos años y olvidaremos todo; [...]“. Blickt hier also eine Erzählinstanz aus der Zeit des Krieges in eine ferne Zukunft, verhält es sich im abschließenden Kommentar genau umgekehrt. Die Instanz schaut hier aus einer unbestimmten Nachkriegs-Ära auf die Bürgerkriegsjahre zurück (S. 113): „Así éramos entonces. [...]“. Im Folgenden stellt sie nun infrage, ob die Annahme von einst noch zutrifft (Ebd., Hervorheb. d. d. Verf.):

[...] Han pasado muchos años y **a veces me pregunto si es cierto que todo se olvida**; desaparecieron los últimos vestigios, sí, pero en un viejo barrio observo en la fachada de una casa la señal inequívoca del obús que cayó cerca y abrió hondos arañazos que nadie hoy conocería, y **me digo: nada se olvida, todo queda y pervive igual que a mi lado aún bisbisea una conversación que sólo se hace perceptible si me hundo por el subterráneo del recuerdo**, entre mil restos de cosas vividas y mediante un trabajo tenaz uno datos, recompongo frases, una figura dada por perdida, **rehago pacientemente la foto rota en mil pedazos** y recorro las calles que fueron caminos ilusionados de la infancia.

Hieß es zu Beginn der Erzählung noch, dass alles vergessen werde, trifft der Erzähler nun eine gegenteilige Annahme; die Erinnerung an den Bürgerkrieg hat überlebt. Allerdings nur in Form unbewussten Gedächtnisses („por el subterráneo del recuerdo“), es bedarf einer gewissen Anstrengung („trabajo tenaz“, „pacientemente“), um einen Erinnerungsakt in Gang zu setzen (recomponer, rehacer, recorrer) und so ein Bild der Vergangenheit, das bereits verloren zu sein schien („una figura dada por perdida“), zu rekonstruieren.

Dass es sich hierbei um einen unerlässlichen wie zukunftsweisenden Erinnerungsprozess handelt, heben die abschließenden Worte des Erzählers hervor (ebd.):

[...] ya para siempre nos acompañará la ignominia y la convicción del heroísmo, la exaltación y la derrota, la necesidad de recordar la ciudad bombardeada y en ella una figura vacilante, frágil, temerosa, que a través de humillación y pesadumbres llegó a hacer suya la razón de esperanza.

Ausdruck findet der Gedanke, dass der Erinnerungsprozess zwar an ein äußerst tristes Kapitel in der Geschichte Madrids rührt („una figura vacilante, frágil, temerosa“), dies aber die notwendige Voraussetzung dafür bildet, sich von einer „demütigenden“, belastenden Vergangenheit zu befreien („humillación y pesadumbres“) und so eine würde- und hoffnungsvolle Zukunftsperspektive zu gewinnen („llegó a hacer suya la razón de esperanza“).

Unabhängig davon, ob man die Erzählinstanz nun als autodiegetische Stimme des jüngsten Bruders oder als heterodiegetisches *alter ego* des Autors begreift, ist festzustellen, dass Zúñiga die eigentliche Handlung in *Noviembre, la madre, 1936* mit einer erinnerungskulturellen Reflexion umrahmt, die sich als übergreifendes Leitmotiv von *Largo*

noviembre de Madrid versteht.¹⁴⁰ Es beinhaltet eine dialektische Verschränkung von *Erinnern* und *Vergessen*. Die Praxis des Vergessens und ein bewusstes Erinnern werden hierin als gleichwertige und notwendige gesellschaftliche Prozesse gegenübergestellt. Es manifestiert sich hierin einerseits das Bedürfnis einer Zeitzeugengeneration sich von der belastenden Erinnerung an eine traumatische Vergangenheit zu befreien, andererseits aber auch der Verweis auf die Notwendigkeit, ein dunkles Geschichtskapitel aufzuarbeiten.

¹⁴⁰ Vgl. auch Prados, 2007, S. 54. Hier auch in Bezug auf die nachfolgenden Erzählungsbände *La tierra será un paraíso* und *Capital de la gloria*.

6. Das antirepublikanische Madrid in *Riesgos del atardecer*

6.1. *Riesgos del atardecer* und die *desafectos*

Im Folgenden sei einer ausgesuchten Erzählung, *Riesgos de atardecer*, eine ausführlichere Analyse gewidmet. Exemplarisch soll sie im Detail veranschaulichen, wie es Zúñiga in *Largo noviembre de Madrid* gelingt, historische Alltags-Konstellationen in narrative Strukturen zu überführen.

Riesgos del atardecer möchte ich u. a. auch deshalb einer genaueren Betrachtung unterziehen, da die Erzählung, dem Wesen der Kurzgeschichte entsprechend, in äußerst konzentrierter Weise eine literarische Rekonstruktion der sogenannten *ciudad clandestina* darstellt. Unter erinnerungskulturellen Gesichtspunkten kommt dieser eine besondere Bedeutung zu, handelt es sich doch bei dem zurückgezogenen oder gar klandestinen Dasein der profrankistischen Madrilenen bereits während der Belagerung *per se* um einen kaum wahrnehmbaren Bestandteil der historischen Realität. Dieser erfährt auch in der Nachkriegszeit nur ein geringes historiografisches Interesse und wird zum Teil von linken Mythen überlagert, gemäß derer das Bürgerkriegs-Madrid ein antifaschistisches Bollwerk bildete.¹⁴¹ *Riesgos del atardecer* stellt daher in verstärkter Weise ein literarisches Evozieren „unsichtbarer Geschichte“ dar.

Die historische Ausgangssituation, die der Erzählung zugrunde liegt, ist ein besonderes Phänomen, das sich für die antirepublikanisch gesinnten Madrilenen mit dem Scheitern des Aufstandes in der Hauptstadt und ihrer anschließenden Belagerung durch die Truppen Francos ergab: Sie fanden sich in der misslichen Lage wieder, für die Dauer des Krieges im feindlichen Hinterland eingeschlossen zu sein.

Während die einflussreichen Rechten und die Angehörigen der *Quinta Columna* sich innerhalb ihrer Netzwerke bewegen konnten und so einen gewissen Schutz erfuhren (u. a. durch Zuflucht in bestimmte Botschaften),¹⁴² waren die „einfachen“, unorganisierten Franco-Anhänger Willkürhandlungen eigenständig agierender Milizen und Zwangs-

¹⁴¹ Die Verteidigung Madrids als glorreiches wie tragisches Symbol des republikanischen Widerstandes gehört mit zu den mächtigsten Legenden, die sich in Bezug auf den Bürgerkrieg herausbildeten; vgl. Moreno-Nuño, 2006, S. 124, Anm. 13 unter Bezugnahme auf Reig Tapia, Alberto (1999): *Memoria de la Guerra Civil: Los mitos de la tribu*. Madrid.

Die Historiker widmen lange Zeit dem republikanisch-kämpfenden Madrid die größte Aufmerksamkeit, selbst die pronationalistisch gesinnte Geschichtsschreibung der Nachkriegszeit scheut eine tiefer gehende Aufarbeitung der *ciudad clandestina*; vgl. Cervera, 2006, S. 13f.

¹⁴² Vgl. Cervera, 2006, S. 353ff. Angelehnt an die historische Wirklichkeit findet in *Puertas abiertas, puertas cerradas* die Agentin in der belgischen Botschaft Zuflucht (vgl. S. 153 und die entsprechende Anm. 36).

maßnahmen vonseiten der Volksfront-Regierung mehr oder minder wehrlos ausgeliefert.¹⁴³

Cervera bezeichnet Letztere, also diejenigen, die der Republik ablehnend gegenüberstanden, ohne sich aber, wie beispielsweise die *quintacolumnistas*, aktiv am Kampf gegen die Volksfront-Regierung zu beteiligen, als *desafectos*. Sie bildeten die weitaus größte Gruppe innerhalb der antirepublikanischen *ciudad clandestina*. Ihre Hoffnung bestand darin, durch ein passives Verhalten innerhalb eines republikanisch dominierten Umfelds den Krieg unbehelligt überstehen zu können.¹⁴⁴

Die beiden Protagonisten in *Riesgos del atardecer*, zwei Ehepaarleute, die gemeinsam ein Madrider Bekleidungsgeschäft der gehobenen Klasse führen, sind als fiktive Vertreter eben dieser *desafectos* zu sehen.

Dass die Protagonisten generell eine Stellvertreter-Funktion erfüllen, legt die äußerst grobe Figurenzeichnung nahe: Der Ehemann bleibt anonym, die Ehefrau wird lediglich mit ihrem Vornamen (Eloísa) erwähnt, eine nähere Charakterisierung (Aussehen, Eigenschaften, etc.) fehlt. Den gemeinsam betriebenen Laden, zentraler Handlungsort der Erzählung, gibt der Text ebenfalls recht schemenhaft wieder. Deutlich wird allein, was ich noch ausführlicher aufgreifen möchte, dass Luxusartikel angeboten werden und der Laden sich dementsprechend an eine betuchte Kundschaft ausrichtet.

Ausgehend von einer schlichten Grundkonstellation – ein Laden, in dem zwei Kaufleute agieren¹⁴⁵ – entwirft Zúñiga eine Erzählsituation, die sich in vielschichtiger Weise durch Stagnation, Beklemmung und Bedrohung auszeichnet und so äußerst dicht und eindringlich die historische Lebenssituation der *desafectos* insbesondere in ihrer psychologischen Dimension nachzeichnet.

Die Erzählsituation und die Handlung lassen sich wie folgt zusammenfassen: Aus dem Zusammenhang erschließt sich relativ schnell die schwierige wirtschaftliche Situation des Ladens. Die Geschäfte des Familienbetriebs – auf eine lange Tradition zurückblickend¹⁴⁶

¹⁴³ Erwähnt seien an dieser Stelle lediglich die insbesondere zu Kriegsbeginn praktizierten, berüchtigten Repressionsformen der *paseos* oder der *sacas de presos*. Vgl. Anm. 6.

¹⁴⁴ Vgl. hierzu Cerveras Ausführungen zur *ciudad clandestina*; Ders., 2006, S. 135ff. Dem passiven „Ausharren“ der *desafectos* („el comportamiento más habitual entre quienes eran enemigos de la República en el interior de Madrid“, S. 140) stand eine Minderheit von aktiven Franco-Anhängern gegenüber. Cervera unterscheidet hierbei zwischen Agenten und Saboteuren, die in lokalen Gruppen der *Quinta Columna* (vgl. Anm. 126) organisiert waren und solchen, die als „Einzelkämpfer“ unter direktem Befehl Francos stehend im republikanischen Hinterland operierten. Eine weitere Gruppe stellten die *derrotistas* dar, die bewusst Falschmeldungen über den Kriegsverlauf verbreiteten mit dem Ziel, das Vertrauen der Bevölkerung in die republikanische Regierung zu erschüttern.

¹⁴⁵ Zu erwähnen ist noch die Nebenfigur des Angestellten Matías, die allerdings eine marginale Rolle einnimmt.

¹⁴⁶ Deutlich wird dies u. a. an den Reflexionen, die der Erzähler hinsichtlich der Ladentheke, die hier *pars pro toto* für den Laden steht, anstellt (S. 150): „[...] el mostrador [...] era el punto de condensación de anhelos, propósitos, esfuerzos de una larga familia, a la que también Eloísa pertenecía“. Hervorheb. d. d. Verf.

und ehemals rege von einer wohlhabenden Stammklientel frequentiert¹⁴⁷ – kommen während des Krieges beinahe gänzlich zum Erliegen. Die benachbarten Läden sind bereits geschlossen (vgl. S. 144), die wohlhabende Kundschaft von einst bleibt aus und die Betreiber sitzen auf ihren Luxusartikeln fest. Im Lauf der Erzählung verirrt sich nur ein einziger Kunde auf der Suche nach gewöhnlichen Wollsocken in den Laden (vgl. S. 147). Der Besitzer sieht sich und seinen Laden von den republikanischen Machthabern bedroht; seine größte Furcht gilt der Zwangsenteignung durch die „Roten“ (vgl. S. 147 u. 149).¹⁴⁸ Gleichzeitig schwelt aber auch ein Konflikt zwischen beiden Ehepartnern. So geht vom Ehemann selbst eine nicht näher bestimmbare Bedrohung auf seine Frau aus.¹⁴⁹

In den erwähnten Bedrohungsszenarien (wirtschaftlicher Ruin, politisch motivierte Übergriffe, Beziehungskonflikt) dominieren insbesondere die psychologischen Momente. In zwei parallelen Handlungssträngen führt die Erzählung jeweils einen der beiden Ehepartner in seiner inneren Zwangslage vor. Diese äußert sich nicht allein in der Wiedergabe der Gedanken der Figuren, sondern auch in deren Handlungen, die auf extreme Wahnvorstellungen und tiefe Verzweiflung schließen lassen. So müht sich der Mann in einem stellenweise grotesk anmutenden Kampf gegen das Sonnenlicht, den Laden derart zu verdunkeln, dass er von außen nicht mehr als solcher wahrnehmbar ist, während sich die Frau nur durch eine Verzweiflungstat aus einer seelischen Erstarrung¹⁵⁰ zu lösen vermag: Äußerst vage angedeutet kulminiert die Erzählung in einer Beziehungstat; der Vergiftung des Ehemannes.

¹⁴⁷ Unter den Vorzeichen des Konditionals (angedacht: wenn es den Krieg nicht gegeben hätte) imaginiert der Erzähler anhand von bezeichnenden Äußerlichkeiten (Frisuren, Garderobe, Schmuck, etc.) die ehemalige Kundschaft. Die genannten Merkmale ordnen diese deutlich der gehobenen Gesellschaft zu („gargantilla del tul [...], y rostros varoniles, unos abotargados por la vida sedentaria muy opípara, otros enjutos con hoscós bigotes sobre el cuello de pajarita“, „los dedos les hacían sombra, revelando una sortija de oro, un anillo con piedras engarzadas“, S. 143). Das Geschäft, reich gefüllt mit Luxusartikeln („numerosos artículos de gran calidad y selección“, S. 144), wird regelmäßig aufgesucht, Inhaber und Kunden kennen sich („ninguna cara faltaba a las citas diarias“, S. 143). Im letzten Absatz machen noch einmal die Erinnerungen der Ehefrau deutlich, dass ehemals ein angesehenes Publikum im Laden verkehrte, und dass dieser von einem regen Treiben erfüllt war („[...] el aire se adensaba con evocaciones de tiempos anteriores, con [...] crujidos de seda, el fru-fru antes soñado y deseado por clientas distinguidas, casi un zumbido en los oídos [...]“, S. 150).

¹⁴⁸ Die Bezeichnung „Roter“ fällt im Zusammenhang mit einem unbekannten Kunden, hinter dem der Ladenbesitzer einen republikanischen Funktionsträger vermutet, der Waren beschlagnahmen könnte. Der Begriff selbst wird von dem Angestellten Matías benutzt, deutlich wird aber, dass er im Sinne des Ladenbesitzers spricht (S. 147): „Matías opinó que no daba de ser un rojo, pero el jefe le replicó que nunca se sabía; a lo mejor un *mandamás* que se encaprichaba con aquello y lo requisaba [...]“. Die negative Konnotation, die die Bezeichnung „rojo“ hier erfährt, zeigt den Ladenbesitzer eindeutig in ablehnender, feindlich gesinnter Haltung zur *Frente Popular*.

¹⁴⁹ Deutlich wird diese Bedrohung, wenn auch unklar bleibt, worin diese genau besteht, in der Szene, in der sich der Mann in die Nähe seiner Frau begibt (S. 146): „[La mujer] estaba atenta a la sombra cercana de él que la miraba exigiéndola algo, reprendiéndola, con una amenaza imprecisa [...]“.

¹⁵⁰ Vgl. S. 146: „Vio que su mujer no trabajaba; aunque inclinada sobre las facturas, *estaba inmóvil* y no leía ni escribía en el diario, ni sumaba mentalmente: *una paralización total* [...]“. Hervorheb. d. d. Verf.

6.2. Inhaltliche Enkodierung des antirepublikanischen Madrids

Dass sich die mehrschichtige Bedrohungssituation in *Riesgos de atardecer*, die ich im Folgenden noch weiter herausarbeiten möchte, auf die historische Zwangslage der eingeschlossenen Franco-Anhänger bezieht, wird an mehreren Stellen deutlich.

Zunächst in Bezug auf die Protagonisten. Als Gegner der Republik offenbart sich der Ehemann im Verlauf der Handlung anhand verschiedener Äußerungen. Andeutungsweise rückt ihn der Text in die Nähe der *Falange*.¹⁵¹ Als typische Vertreter der *desafectos* erweisen sich die beiden Eheleute auch aufgrund ihrer sozialen Herkunft. Als Kaufleute lassen sie sich dem Mittelstand zuordnen, eben jener Schicht, in der die große Mehrheit der *desafectos* zu finden war.¹⁵²

Nicht von ungefähr zeigt *Riesgos del atardecer* die Protagonisten als Besitzer eines Luxuswarengeschäftes. Anders als etwa eine Bäckerei oder ein Gemischtwarenladen stellt ein Geschäft der gehobenen Klasse zur Zeit der Belagerung eine immense Gefährdung dar. Es rückt die Ladenbesitzer öffentlich sichtbar in die Nähe zur Oberschicht und somit in den Kreis der potenziellen Gegner der linken Volksfront-Regierung.

Dass es sich bei dem Laden um ein Bekleidungsgeschäft handelt, dürfte ebenfalls keinem Zufall geschuldet sein. Für die eingeschlossenen Franco-Anhänger bestand die allgegenwärtige Gefährdung darin, dass ihnen, unabhängig von ihrem Verhalten, allein durch ihre (ihrer Umwelt bekannten oder sich äußerlich abzeichnenden) Einstellung die politische Verfolgung drohte.¹⁵³ Anlass genug für fatale Anschuldigungen konnte in dem seinerzeit gewalttätig-revolutionären Klima bereits die „falsche“ Kleidung sein.¹⁵⁴ Genau diese historische Situation greift *Riesgos del atardecer* gleich zu Beginn auf, indem der Text die ehemalige großbürgerliche Klientel des Ladens in ihrem charakteristischen

¹⁵¹ Verbunden mit der Ankündigung, Kleidung, die gerade nicht zeitgemäß sei, aus den Schaufenstern zu nehmen, verstaubt der Ehemann blaue Hemden der Marke „imperio“ in Kisten (S. 146). Eine zweideutige, aber dennoch deutliche Anspielung auf die Uniform der Falange sowie den Machtanspruch und die imperialen Sehnsüchte der Nationalisten. Vgl. auch die entsprechende Anm. 29 auf derselben Seite.

¹⁵² Vgl. Cervera, 2006, S. 157f: „[...] la desafección madrileña estaba más representada en las clases medias, lo cual es considerar un ámbito muy amplio, porque bajo este grupo incluiríamos a empleados, militares, comerciantes y tenderos, funcionarios, profesionales liberales, propietarios [...]. Esto supone algo más de 75%. [...] No obstante, debemos considerar, sin ninguna duda, a los [...] integrantes de la clase media urbana, [...] los sectores más representados entre los emboscados antirrepublicanos en Madrid.“

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 135: „No obstante, la nueva situación creada por la sublevación transformaba a los adversarios políticos en enemigos y, por tanto, en objeto de persecución, al estar desde ese momento al margen de la Ley, al adscribirse al bando de quienes se habían levantado contra el régimen constituido. Por todo ello [...] la guerra trajo consigo la aparición de la retaguardia, concepto propiamente bélico [...].“

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 346: „Ante el clima revolucionario que se respiraba en la capital [...] después del 20 de julio, ningún enemigo de la República tenía garantizada su seguridad si era detenido. [...] Como primera medida, [los desafectos] debían abandonar signos externos que pudieran revelar una posición social o política: corbata, cuello duro, sombrero... [...] Cualquiera de estas circunstancias era motivo más que suficiente para que un madrileño fuera denunciado como sospechoso de enemigo de la República, si bien bastaba que él presumiera o temiera que pudiera ser así.“

Aussehen und ihrer bourgeoisen Garderobe lediglich *im Konditional* evoziert (vgl. Anm. 147). Das historische Pendant hätte es nach Ausbruch des Krieges tunlichst vermieden, in entsprechender Kleidung auf die Straße zu gehen, um zudem noch ein Geschäft der gehobenen Klasse aufzusuchen, was bedeutet hätte, den eigenen sozialen Status (und damit die potenzielle Nähe zum rechten Lager) öffentlich zur Schau zu stellen.

Es ist also nicht allein der Krieg, der die ökonomische Existenz des Ladenbesitzers ruiniert, sondern auch die angespannte politische Lage in der Stadt, die seine frühere Kundschaft fernhält. Der wirtschaftliche Niedergang des Ladens in *Riesgos del atardecer* steht so unmittelbar in Verbindung mit dem zurückgezogenen Dasein des antirepublikanischen Madrid.

Das literarische Nachzeichnen der historischen Lebenssituation der *desafectos* beschränkt sich in *Riesgos del atardecer* aber nicht allein auf eine entsprechende inhaltliche Darstellung der Protagonisten und der Erzählsituation, sondern reicht sehr viel tiefer. Bereits in der formalen Struktur, der Gestaltung des narrativen Raumes, bildet der Text das eingeschlossene Dasein der Franco-Anhänger ab. Deren außergewöhnliche Zwangslage bestand ja, wie bereits erwähnt, darin, innerhalb einer belagerten, also von Feinden umgebenen Stadt, selbst wiederum von Feinden umgeben zu sein. Eben dieses historische Bedrohungsszenario, eine „Belagerung in der Belagerung“ findet sich eingeschrieben in die räumliche Struktur der Erzählung. Es zeigt sich, dass *Riesgos del atardecer* die Protagonisten räumlich gleich dreifach einschließt und so bereits in seiner narrativen Grundstruktur eine historische Situation einbindet.

6.3. Strukturelle Enkodierung des antirepublikanischen Madrids:

Die dreifache Belagerung des Individuums

In *Riesgos del atardecer* konstruiert Zúñiga einen narrativen Raum, der seine Protagonisten hinter mehreren ineinandergeschachtelten „Belagerungsringen“ einschließt. Unter Belagerung sei im Folgenden nicht nur eine militärische Einkreisung verstanden, sondern zusätzlich auch in einem übertragenen Sinne eine Zwangslage, die eine Figur in ihren Handlungsmöglichkeiten einengt beziehungsweise diese unter Druck setzt.

Der räumliche Aufbau setzt sich wie folgt zusammen: Von Bedeutung sind drei Räume. Zwei davon beherbergt der Laden. Dieser ist unterteilt in einen vorderen und einen hinteren Bereich. Ein narrativer Raum ist zum einen also der Verkaufsbereich, der eigentliche Laden, und ein weiterer das Hinterzimmer („la trastienda“, S. 146). Der dritte Raum ist die Umgebung des Ladens, also die Stadt Madrid.

Die Besonderheit hierbei ist der Umstand, dass diese drei Räume, ähnlich dem Prinzip einer Matroschkapuppe, ineinander geschachtelt sind. Im Inneren befindet sich das Hinterzimmer, diesem vorgelagert ist der eigentliche Laden¹⁵⁵ und dieser wiederum befindet sich innerhalb Madrids. Die einzelnen Räume sind semantisch besetzt und erhalten so eine spezifische narrative Funktion.

Präsentiert sei hier zunächst eine grobe Skizze, die weiter unten noch detaillierter nachzuzeichnen ist: Das Hinterzimmer ist vornehmlicher Aktionsraum der Ehefrau, der Laden Wirkungsstätte ihres Mannes. Die beiden Räume beziehungsweise das Verhalten der Protagonisten innerhalb dieser spiegeln das Seelenleben der Figuren wider. Zwischen beiden besteht ein Konflikt, bei dem der Ehemann im vorgelagerten Raum gegenüber der von ihm „eingeschlossenen“ Frau eine Bedrohung darstellt. Der Mann im Laden wiederum fühlt sich bedroht durch die Außenwelt, das „rote“ Madrid, das von ihm als ein abweisend-lasterhafter und insbesondere gefährlicher Ort wahrgenommen wird.¹⁵⁶ Zugleich ist Madrid aber auch die belagerte, vom Krieg gezeichnete Stadt. An den Rändern der Stadt tobt der Kampf zwischen der Republik und den Aufständischen (im Text lediglich durch fernes Kanonendonnern wiedergegeben, vgl. S. 147 u. 149). Eingeschlossen findet sich also ebenso der dritte Raum.

Die einzelnen Räume sind somit Konfliktzonen, dergestalt, dass sie nach innen, gegenüber dem direkt von ihnen eingeschlossenen Raum eine Bedrohung darstellen und gleichzeitig von außen her, von dem ihnen vorgelagerten Raum, selbst eine Bedrohung erfahren.

So gesehen ergibt sich ein narrativer Gesamttraum, der sich durch drei hintereinander gestaffelte Belagerungsringe auszeichnet:¹⁵⁷ Den größten, allen anderen vorgelagerte Ring bildet hierbei die historische Belagerung Madrids durch die Truppen Francos. Es ist die erste, eine im eigentlichen Sinne militärische Belagerung. Das eingeschlossene Madrid ist in den Augen des Ehemannes wiederum selbst eine feindliche Zone, die in bedrohlicher Weise seinen Laden umgibt. Vonseiten der „Roten“ erwartet er jederzeit politisch motivierte Übergriffe (Diebstahl, Beschlagnahmung, Enteignung). Aus seiner Sicht handelt es sich um eine zweite, politische „Belagerung“. Der Mann, der sich größtenteils im

¹⁵⁵ Die Handlung legt nahe, dass das Hinterzimmer nur über einen Ausgang verfügt, der direkt in den Laden führt. Ersichtlich wird dies z. B. als Eloísa in den Laden zurückkehrt (S. 149): „Era Eloísa que volvía; abrió la puerta [de la tienda] y sin decir nada, ni un saludo ni un comentario a la oscuridad que encontró [...] pasó a la trastienda [...]“

¹⁵⁶ Vgl. bspw. S. 149: „[...] a cimbrear la cabeza [el comerciante] aprobando algo que pensaba y que le distanciaba de las personas que pasaban fugazmente por la calle, sin relación responsable con ellas, ajeno a armas y a amenazas, a manos que asesinan, a lugares de perdición en que campea el vicio, sin relación con personas abyectas que bordean la muerte, con desafíos en los barrios extremos o comilonas en el Casino de Madrid, [...]“

¹⁵⁷ Siehe auch Abbildung 1 im Anhang, S. I.

vorderen Teil des Ladens aufhält, stellt aber auch eine Bedrohung für seine Gattin dar. Zurückgezogen im hinteren Bereich des Ladens ist sie durch ihn einer dritten, zwischenmenschlichen „Belagerung“ ausgesetzt. Die Ehefrau befindet sich somit im innersten Kreis des narrativen Gesamtraumes, eingeschlossen von einem dreifachen Belagerungsring.

Die erste Belagerung, die militärische Auseinandersetzung um Madrid, ist in *Riesgos del atardecer* indirekt wiedergegeben. Beim Öffnen der Ladentür ist Kanonengrollen zu vernehmen, der Blick aus dem Schaufenster zeigt kriegsbedingte Verwüstungen; Häuserwände mit Einschusslöchern und Einschlägen von Kanonengeschossen (vgl. S. 144), Uniformierte auf den Straßen, Anschläge, die zur Verteidigung Madrids aufrufen (vgl. S. 145). Die Auswirkungen auf die Zivilbevölkerung werden zwischen den Zeilen deutlich, der Konsum von Malzkaffee etwa verweist auf die angespannte Versorgungslage in der belagerten Hauptstadt (vgl. S. 149 mit Anm. 30). Der Krieg an sich bildet somit lediglich ein atmosphärisches „Hintergrundrauschen“, die historische Kulisse der Erzählung.

Handlung entsteht an den nachgelagerten, zweiten und dritten „Belagerungsringen“: Eine erste Handlungsebene schildert die „Verteidigungsmaßnahmen“ des Ehemannes gegen eine mögliche Enteignung. Der Mann agiert hierbei im Laden gegenüber einer imaginierten Gefahr von außen. Eine zweite Handlungsebene bildet die Auseinandersetzung der Ehefrau mit ihrem Mann, Ausgangspunkt ist hierbei das Hinterzimmer, von wo aus Eloísa der Bedrohung durch ihren Gatten im vorderen Teil des Ladens entgegentritt.

6.3.1. Der Kaufmann und die politische Verfolgung

Die „Mission“ des Mannes lautet, sein Geschäft durch den Krieg zu retten (vgl. S. 145), was ihn allerdings vor einen unlösbaren Konflikt stellt: Einerseits gilt es den Verkauf aufrechtzuerhalten, andererseits befürchtet er, dass ein gut bestückter Laden, noch dazu der gehobenen Klasse, in Zeiten des Krieges geradezu eine Einladung zum Diebstahl und zur Enteignung darstellt. So reflektiert er hinsichtlich der ausgestellten Ware in den Schaufenstern (S. 144): „Debía venderlos y para eso estaban, pero bañados del sol atraían la codicia, el deseo no de comprarlos, sino de robárselos de día, violentamente, alegando razones políticas o de guerra [...]“.“

Die Furcht vor Übergriffen durch die „Roten“ nimmt schließlich überhand. In Folge setzt ein äußerst paradoxer Abwehrkampf ein: Um den Laden zu retten, lässt ihn der Besitzer

sukzessive „verschwinden“. Er nimmt zunächst einige Waren aus den Schaufenstern und dunkelt das Geschäft etwas ab. Diese ersten Schritte kann er vor sich selbst und anderen noch als vernünftige Vorsichtsmaßnahmen begründen („el sol molestaba y podía amarillear los géneros“, S. 143), doch schon bald nehmen seine Maßnahmen zunehmend wahnhafte Züge an. Losgelöst von der ursprünglichen Absicht, sich vor politisch motivierten Übergriffen zu schützen, verliert er sich in einem grotesken Kampf, in dem die Sonne der eigentliche Feind zu sein scheint („la luz de cada mañana rompía peligrosamente las puertas del establecimiento“, S. 145). Von Geistererscheinungen und -stimmen¹⁵⁸ begleitet, müht er sich, selbst den Einfall des unscheinbarsten Sonnenstrahls zu verhindern. Nach einigen Rückschlägen – zwischendurch lässt eine reflektierende Schaufensterabdichtung den Laden sogar weithin sichtbar aufleuchten (vgl. ebd.) – „gewinnt“ er letztlich die erwünschte Dunkelheit im Ladeninneren (vgl. S. 148).

Von übersteigerter Angst gezeichnet zeigt sich der Besitzer ebenso in seinem Verhalten gegenüber den wenigen noch verbliebenen Kunden. Diese begreift der Besitzer allein als Gefahr: „¿Quién sería? A lo mejor un comisario político que venía a incautarse de algo“ (S. 149). Es kommt letztlich zu der grotesken Situation, dass sich der Verkäufer vor potenziellen Kunden zu verbergen beginnt und sogar Überlegungen anstellt, die Registrierkasse verschwinden zu lassen (vgl. S. 148f.).

Das abgedunkelte Geschäft, in dem jeglicher Betrieb zum Erliegen gekommen ist, bezeichnet der Erzähler als ein „Mausoleum“, zu Grabe getragen sind in ihm die einst vorherrschenden kaufmännischen Ambitionen.¹⁵⁹ Sein Kommentar legt nahe, den bizarren Abwehrkampf des Ladenbesitzers als eine übertragene Darstellung seiner inneren Zwangslage zu lesen. Die permanente Frucht vor politischen Übergriffen lässt ihn zu einem Getriebenen werden, der vormals geschäftstüchtige Kaufmann ist nur noch ein Schatten seiner selbst.

6.3.2. Die Ehefrau und der Beziehungskonflikt

Während der Ehemann vornehmlich im vorderen Teil des Ladens agiert, ist seine Ehefrau Eloísa fast ausschließlich im Hinterzimmer des Ladens vorzufinden. Steht ihr Mann im direkten Kontakt mit den Kunden, scheint ihr die übergeordnete Verwaltung des

¹⁵⁸ Zunächst hört er die mahnende Stimme eines Vorfahren (S. 145): „Cuando entró, oyó una voz no muy clara, atribuible a algún antepasado [...]“. Weiter unten scheint sich ein Hemd wie von Geisterhand zu bewegen (S. 147): „[...] al dejar las camisas en la caja, se había desdoblado una y movido ella sola y se replegó por un lado, exactamente como si un ser vivo la animase o un cuerpo inmaterial se hubiera deslizado en ella con intención obscena de asustar [...]“.

¹⁵⁹ Vgl. S. 148: „[...] habían ganado penumbra y que poco a poco allí dentro había una atmósfera tranquila y opaca como en un mausoleo de ambiciones, de pingües beneficios.“

Geschäftes zu obliegen (S. 144): „[...] Eloísa dentro de la trastienda, en el pupitre donde tenía los recibos, los libros, los vales de caja a los que se inclinaba largas horas [...]“. Im Gegensatz zum Geschehen im vorderen Bereich des Ladens, das durch einen Übergang von rastloser Tätigkeit hin zur Erstarrung gekennzeichnet ist (der Mann versteckt sich am Ende schweigend und wie versteinert hinter der Verkaufstheke, vgl. S. 148f.), setzt die Handlung um Eloísa umgekehrt zunächst mit einer „vollständigen Lähmung“ ein (vgl. Anm. 150). Im weiteren Verlauf löst sich Eloísa aus ihrer Erstarrung und geht zur Aktion über; sie verlässt das Hinterzimmer, sucht eine Freundin für ein vertrautes Gespräch auf (vgl. S. 146f.), kehrt zurück und vollzieht am Ende eine (fatale) Tat.

Bereits diese narrative Strukturierung, also die räumliche Trennung und das konträre Verhalten der Eheleute auf der Handlungsebene, weist die Beziehung der beiden lediglich als eine formale aus: Beide agieren isoliert voneinander und (zumindest in Bezug auf die Frau) gegen den anderen. Dass die beiden einander bereits schon längere Zeit fremd sind und in einer höchst angespannten Beziehung leben, kommt in der Szene zum Ausdruck, in der der Mann seine Frau im Hinterzimmer aufsucht (vgl. S. 146). Seine alleinige Anwesenheit ist ihr bereits eine Bedrohung (vgl. Anm. 148). Die schroffe Konversation der beiden erstickt schon im Keim („¿Qué haces?“ [...] „¿No lo ves?“, S. 146). Dieser distanzierten Begegnung liegt ein Konflikt zugrunde, dessen Ursachen sich der Text nur andeutungsweise nähert. Zentral scheint hierbei eine rätselhafte Krankheit der Frau zu sein („Estoy enferma y nadie sabe lo que tengo“, S. 144) und die Unfähigkeit der beiden Eheleute, damit in angemessener Weise umzugehen. Sie zieht sich unnahbar für ihn in sich zurück („ella tendía a cubrirse la cara, a cubrir el secreto que llevaba dentro y al que quizá se refería al decir que nadie sabía qué enfermedad era la suya [...]“, ebd.), und er verstärkt mit seinem Verhalten sogar ungewollt ihr Leiden („[...] comprendió que la amenazaba sabiamente porque no descubría cuál sería su castigo, sino que lo mantenía pendiente sobre su cabeza días, meses, años“, S. 146).

Der Ehekonflikt schwelt offenbar schon seit sehr langer Zeit, sein Ursprung ist zeitlich vermutlich vor dem Kriegsausbruch zu suchen. Die Erzählung gibt lediglich einen kurzen Ausschnitt wieder, womöglich das tragische Ende des Konflikts.

Vage, lediglich stichwortartig angedeutet zeichnet sich eine Beziehungstat ab: Unter dem Vorwand ihre Schwester zu besuchen, trifft sich die Ehefrau mit einer engen Freundin. Im Gespräch mit ihr zeigt sich Eloísa derartig verzweifelt, dass sie auf ihr starkes Flehen hin ein ominöses Fläschchen ausgehändigt bekommt. An diesem entspinnen sich heftige, für den Leser nicht konkret fassbare Fantasien. Der Erzähler kommentiert lediglich, dass

damit für Eloísa eine risikoreiche, schicksalhafte Tat verbunden ist, die eine endgültige Lösung in Aussicht stellt (vgl. S. 148). Mit Ratschlägen ihrer Freundin versorgt, wie sich ein gewisser „Effekt“ verbessern lasse, macht sich Eloísa auf den Rückweg.¹⁶⁰ Wieder im Hinterzimmer angelangt, bereitet sie ihrem Mann wie gewöhnlich einen Kaffee zu. Auffällig detailliert und außergewöhnlich betont gibt die Erzählung die Szene wieder, in der sie ihm die Tasse voll der „dunklen Flüssigkeit“ reicht und mit geweiteten Augen verfolgt, wie er diese zu sich nimmt (vgl. S. 150). Der Mann verlässt das Hinterzimmer und damit zugleich auch die Erzählung – es ist das letzte Mal, dass er Erwähnung findet. Anschließend versteckt Eloísa ein leeres Fläschchen und wartet mit sichtlicher Unruhe an der Tür zum vorderen Teil des Ladens. Daraufhin erfährt die Handlung einen Zeitsprung. Übergangslos zeigt der letzte Absatz Eloísa im Verkaufsbereich, die Arme auf die Ladentheke gestützt, versunken in Erinnerung an freudvollere Zeiten, als im Geschäft noch angesehene Kundschaft ein- und ausging. Zudem kreisen ihre Gedanken um einen Satz, der sich möglicherweise auf den von ihrer Freundin erwähnten Effekt bezieht und durchaus die schleichende Wirkung eines Giftes beschreiben könnte (ebd.): „Los tres primeros días sólo se sienten mal; el cuarto se desmayan“.

Konkret ist an keiner Stelle von einer Vergiftung die Rede, doch die besondere semantische Aufladung, die das Fläschchen erfährt, die auffallende Bedeutung, die der eigentlich harmlosen und gewöhnlichen Zubereitung eines Kaffees zukommt und darüber hinaus der Umstand, dass die Ehefrau am Ende den Laden betritt, also den Raum eingenommen hat, der die ganze Erzählung über dem Mann zugeordnet war und dieser zugleich verschwunden zu sein scheint, deuten einen Ehemord an.

Allein inhaltlich betrachtet wirkt die Tat irrational überzogen (allerdings verweigert die Erzählung auch genauere Einsichten hinsichtlich des Ehekonfliktes und des Seelenlebens Eloísas). Analog zum grotesken Abwehrkampf des Mannes ist die Mordtat der Frau als äußerliche Darstellung einer inneren Zwangslage zu lesen. Mit der Verzweiflungstat zeigt sich, dass die psychische Anspannung der Frau die des Mannes noch bei Weitem übertrifft. Mit Blick auf die oben erläuterte formale Struktur der „dreifachen Belagerung“ handelt es sich hierbei geradezu um eine logische Konsequenz: Eloísa erweist sich innerhalb der räumlichen Darstellung als schwächstes Glied in der Kette, sie ist dem stärksten Druck ausgesetzt. Sie umschließt, anders als ihr Mann, ein dreifacher „Belagerungsring“: Sie lebt

¹⁶⁰ Vgl. S. 148: „[...] el frascito que no bien cogió se quiso marchar, como si pudiera perder la oportunidad de aquella tarde, a una hora determinada, fija desde hacía años y que ella pensaba aprovechar, y su amiga le dio consejos para perfeccionar el efecto y que fuera progresivo, empezando ahora con el fin de que quedara todo pronto terminado, jugada la carta definitiva, arriesgada pero la única salvadora, [...]“

gleichzeitig in einer militärischen, politischen und einer zwischenmenschlichen Bedrohungssituation. Nimmt man noch hinzu, dass sie an einer offensichtlich unheilbaren Krankheit leidet, also zudem in sich selbst eine Bedrohung verspürt, wird deutlich, welcher immenser Druck auf ihr lastet. Der Mord stellt den verzweiferten Versuch dar, sich von diesem zu befreien.

Diese zentrale Bedeutung der räumlichen Struktur für die Sinnkonstruktion in *Riesgos del atardecer* legt auch das abschließende Verhalten Eloisas nahe: Verfällt sie im Hinterzimmer nahezu in eine totengleiche Starre, gewinnt sie durch ihren „Befreiungsschlag“ gegenüber ihrem Ehemann wieder an Vitalität. Zumindest die dritte „Belagerung“ ist nun aufgehoben, der Druck, der von ihrem Gatten ausging, beseitigt. Zwar ist sie angeschlagen (sie muss sich aufstützen), fühlt aber Erleichterung beziehungsweise zumindest die Aussicht diese zu erlangen (S. 150): „[...] si se pudiera abrir un rato la puerta para respirar mejor, sentir el pecho lleno de aire, satisfecho de haber terminado el día“. Verschafft hat sie sich aber lediglich eine kurze Atempause. Denn mit dem Verschwinden der dritten, zwischenmenschlichen Belagerungssituation ist sie nun direkt der Bedrohung durch die zweite, politische Belagerung ausgesetzt. Mit ihrer neuen Position hinter der Ladentheke nimmt sie nun auch die Rolle ein, die zuvor ihrem Mann zukam.¹⁶¹ Der finale Kommentar des Erzählers macht deutlich, dass auf ihr nun die schwere „Mission“ des Mannes lastet; die Bewahrung des Familienerbes inmitten einer feindlichen Umgebung (ebd.): „[...] tuvo que apoyarse en el mostrador, porque aquel espacio era el punto de condensación de anhelos, propósitos, esfuerzos de una larga familia, a la que también Eloísa pertenecía [...]“.

6.4. Fiktive Alltagsgeschichte als Ergänzung zur Ereignisgeschichte

Der „geschlossene Raum“ als literarisches Abbild der belagerten Stadt, den Zúñiga in mehreren Texten in *Largo noviembre de Madrid* auf unterschiedliche Weise evoziert (vgl. Kapitel 3.2.3), findet sich so besonders eindringlich auch in *Riesgos del atardecer* wieder. Die signifikante Variation gegenüber den anderen Erzählungen besteht darin, dass Zúñiga hier mehrere geschlossene, ineinander verschachtelte Räume evoziert. Diese Abwandlung trägt, wie in den oben stehenden Erläuterungen offensichtlich geworden sein sollte, der thematischen Ausrichtung von *Riesgos del atardecer* Rechnung. Bereits die formale Struktur des Textes zeichnet so die historische Lebenssituation der *desafectos* nach; der zweifache Einschluss des Ehemanns verweist auf die politische

¹⁶¹ Siehe auch Abbildung 2 im Anhang, S. II.

Verfolgung innerhalb einer militärisch eingeschlossenen Stadt. Der dreifache Einschluss der Ehefrau eröffnet darüber hinaus noch eine zwischenmenschliche Dimension. Anhand des Konflikts zwischen Eloísa und ihrem Ehemann geht *Riesgos del atardecer* auch darauf ein, wie die militärisch und politische Bedrohung durch die Außenwelt letztlich auch das soziale, innerfamiliäre Leben der *desafectos* belastete. Zúñiga dringt an Stellen wie diesen eben in jene private und persönliche Bereiche der Geschichtsrekonstruktion vor, die von der Historiografie nur bedingt erfassbar sind und daher in besonderer Weise der narrativen Fiktion vorbehalten bleiben.

Zúñigas Anspruch, mit seiner Geschichtsfiktion die Geschichtsschreibung zu *ergänzen* (vgl. Kapitel 1.4), ist wörtlich zu verstehen. Den eigentlichen Gegenstand der Historiografie, objektiv fassbare geschichtliche Fakten und Zusammenhänge, lässt die Erzählung weitgehend außen vor. Zúñiga verlangt dem Leser ein grundlegendes Vorwissen zum Bürgerkrieg in Madrid und der besonderen Lebenssituation der *desafectos* ab, damit dieser die Erzählsituation in den historischen Kontext einordnen kann. Der Text verzichtet auf die Illustration der „großen“ bedeutsamen Ereignisse. Diese spiegeln sich lediglich indirekt im Erleben und Verhalten der Protagonisten wider. Wahrnehmbar ist die militärische Auseinandersetzung an der Stadtgrenze allein aus der zivilen Alltagsperspektive; als fernes Donnergrollen, anhand der Zerstörungen im Straßenbild und einer wirtschaftlich angespannten Lage. Selbst die Repression gegenüber der anti-republikanischen Bevölkerung, das zentrale Thema der Erzählung, findet keine direkte Darstellung, etwa in Form von republikanischen Funktionsträgern oder linken Milizionären, die den Laden aufsuchten und überfielen oder enteigneten. Die politische Verfolgung der *ciudad clandestina* ist in Bezug auf den Ladenbesitzer lediglich gedanklich in dessen Befürchtungen und Wahnvorstellungen vorweggenommen. Hinsichtlich seiner Frau offenbart sich die politische Bedrohungssituation in ihren Auswirkungen auf das soziale Zusammenleben, in diesem Fall als zusätzliche Belastung eines bereits bestehenden Beziehungskonflikts.

Riesgos del atardecer nimmt sich so, in der literarischen Geschichtsdarstellung der Lebenssituation der *desafectos*, der Bereiche an, auf die die Geschichtswissenschaft nur eingeschränkt eingehen kann. Der Text spürt nach, wie sich die „große“ Ereignisgeschichte im Alltag der „einfachen“ Bevölkerung auswirkte; hier eben am Beispiel zweier Kaufleute, wie sich die Verfolgung profrankistischer Kräfte im republikanischen Hinterland aus der Sicht der Betroffenen darstellte.

Die Konzentration liegt hierbei auf dem Nachzeichnen der psychologischen Anspannung, die auf den Betroffenen lastete. Die Erzählung versteht sich in ihrer überspitzten, stellenweise kafkaesken Darstellung einer Bedrohungssituation, vornehmlich als Wiedergabe der Innenwelt der Protagonisten. In der gedrängten Erzählweise der Kurzgeschichte, der groben Figurenzeichnung und in der stilistischen Überhöhung (u. a. im Abwehrkampf gegen das Sonnenlicht) offenbart sich zudem ein Allgemeingültigkeitsanspruch (vgl. Kapitel 3.1.2). *Riesgos del atardecer* ist nicht als Fiktion eines individuellen Schicksals zweier Kaufleute zu lesen, sondern als repräsentative Anordnung, die exemplarisch die historische Zwangslage der *desafectos* in ihrer psychologischen Dimension vergegenwärtigt. Die Erzählung bildet so die allgemeine mentale Verfassung einer charakteristischen Gruppierung innerhalb des belagerten Madrids nach und ist als ein repräsentativer Ausschnitt aus dem kollektiven Erleben und Verhalten der Zivilbevölkerung im Bürgerkriegs-Madrid zu verstehen. Zusammen mit den übrigen Erzählungen, die jeweils andere Ausschnitte präsentieren, fügt sich *Riesgos del atardecer* zu einer Gesamtschau über die moralische, kognitive und affektive Verfassung einer Stadt, die einer drei Jahre währenden Belagerung ausgesetzt war.

7. Resümee: Erinnerungskulturelle Leistung Zúñigas

Das erinnerungskulturelle Leistungsvermögen des Erzählungsbandes *Largo noviembre de Madrid* liegt vor allem im Bereich der Gedächtnisbildung. Der Band stiftet mit einer spezifischen historischen Fiktion, wie vorangehend am Beispiel von *Riesgos del atardecer* analysiert, Erinnerungen an das Bürgerkriegs-Madrid, die sich nicht aus der Ereignisgeschichte speisen, sondern im Gegenteil Vergangenheitsbereiche rekonstruieren, die prinzipiell dem kommunikativen Gedächtnis der Madrilenen angehören; eben die Bereiche des zivilen, alltäglichen Lebens inmitten der belagerten Stadt.

Zúñigas Verdienst besteht nun darin, im frühen Nach-Franco-Spanien, das die Erinnerung an die Vergangenheit vornehmlich als Gefährdung des fragilen Transformationsprozesses begreift,¹⁶² mittels einer literarischen Inszenierung das weiterhin stumme kommunikative Bürgerkriegs-Gedächtnis wahrnehmbar gemacht und zugleich auch konserviert zu haben. In seinem heterogenen, polyperspektiven Geschichtspanorama gleicht *Largo noviembre de Madrid* so gesehen einem repräsentativen urbanen Speicher möglicher, aber im öffentlichen Leben von 1980 nur bedingt erzählbarer Erinnerungen. Dies zumal es sich um die Inszenierung bedrohlich-beklemmender Kriegserfahrungen handelt, die im Gespräch zwischen den Generationen – auch unabhängig von den besonderen Bedingungen der *Transición* – ohnehin nur schwer artikulierbar wären. Mit der Konzentration auf die Innenweltdarstellung seiner Protagonisten ermöglicht *Largo noviembre de Madrid* dem Leser ein „Miterleben“ (traumatischer) Erlebniswelten und bietet sich als „Überbrückung“ eines gehemmten Dialogs der Generationen an.

Largo noviembre de Madrid liest sich so nicht nur als Ergänzung der Lücken der Geschichtsschreibung, sondern auch derer, die im Rahmen der mündlichen Tradierung persönlicher Kriegserlebnisse zurückbleiben. Innerhalb der generellen erinnerungskulturellen Ausrichtung des Erzählungsbandes als Text der Gedächtnisbildung dient er der Leserschaft sowohl als Medium des kulturellen Gedächtnisses (Darstellung und Tradierung der Alltagsgeschichte) wie auch des kommunikativen Gedächtnisses (Artikulation traumatischer Kriegserfahrungen).¹⁶³

Hervorzuheben ist hier noch einmal die versöhnende Tendenz, die *Largo noviembre de Madrid* zugrunde liegt. Sie setzt sich genau besehen aus zwei Elementen zusammen; Zúñiga stellt mit den einzelnen Erzählungen vielfältige und mitunter widersprüchliche

¹⁶² Vgl. Rey, David (2003): *Erinnern und Vergessen im post-diktatorischen Spanien*, in: Ralph Jessen u. a. (Hgg.) (2003): *Zeitgeschichte als Streitgeschichte. Große Kontroversen nach 1945*. München, S. 347-369. Hier: S. 349.

¹⁶³ Vgl. Erll, 2005, S. 70ff.

Bilder der Vergangenheit annähernd gleichwertig nebeneinander (Belagerung als Zeit idealistischen bzw. egoistischen Handelns, Bürgerkriegs-Madrid als antifaschistisches Bollwerk oder als Stadt des „roten“ Terrors, etc.). Dieses erste versöhnende Moment erhält noch eine weitere Verstärkung, indem diese unterschiedlichen Geschichtsbilder letztlich einander angenähert werden. Zeigt Zúñiga zwar einerseits eine in ideologischer und gesellschaftlicher Hinsicht gespaltene Stadt, eint er diese aber andererseits wieder unter einer gemeinsamen, übergreifenden Perspektive. *Largo noviembre de Madrid* vollzieht einen Rückblick auf die Vergangenheit, der das offiziell-kämpfende Madrid der Republikaner und Interbrigadisten, das passive Madrid einer verängstigten Zivilbevölkerung und schließlich auch das „geheime“, antirepublikanische Madrid der Kriegsdienstverweigerer, der stummen Franco-Anhänger und der klandestinen *Fünften Kolonne* als eine große, hinter dem Belagerungsring eingeschlossene Leidens-„Gemeinschaft“ darstellt.

Der Erzählungsband übt sich daher sowohl in der wertfreien Darstellung von *memorias en conflicto* als auch in einer Auflösung oder zumindest Abschwächung derselben.

Insbesondere mit Letzterem, also dem „Aushandeln von Erinnerungskonkurrenzen“¹⁶⁴ erfüllt *Largo noviembre de Madrid* auch Funktionen als Medium des politisch-ideologischen Gedächtnisses. Dessen Potenzial umschreibt Erll wie folgt:

Das besondere Leistungsvermögen des Symbolsystems Literatur besteht darin, **dass die Auseinandersetzung mit Erinnerungsgegnern und divergierenden Weltanschauungen nicht auf diskursiv-argumentatorischem Wege erfolgen muss** (wie es etwa im Rahmen der Geschichtsschreibung der Fall wäre), sondern durch ästhetisch[e] Darstellungsverfahren inszeniert werden kann[.]¹⁶⁵

Während die Geschichtsschreibung quasi „nicht anders kann“, als die Nationalisten als Urheber des Bürgerkriegs darzustellen, als diejenigen, die in weitaus größerem Umfang Zivilisten und Gefangene erschossen haben und deren Terrorisierung der Bevölkerung – unter anderem durch den Luftkrieg – völlig andere Dimensionen annahm, als es bei den Republikanern der Fall war, kommen der narrativ-fiktionalen Geschichtsdarstellung hier ganz andere Möglichkeiten zu. Zúñiga nutzt diese, indem er die Frage nach der Ursache der Belagerungssituation weitgehend ausblendet und stattdessen verstärkt ihre psychischen Auswirkungen auf die (gesamte) Bevölkerung nachzeichnet. Potenzielle Feinde und Vertreter gesellschaftlicher Antagonismen werden vornehmlich aus einer allgemeins menschlichen Perspektive gezeigt, als Individuen, die alle auf ihre Weise unter der Belagerungssituation leiden. *Largo noviembre de Madrid* inszeniert so die historischen Gegner in erster Linie als Opfer äußerer Umstände.

¹⁶⁴ Erll, 2005, S. 72.

¹⁶⁵ Ebd. Hervorheb. d. d. Verf.

Als Medium der Gedächtnisbildung lässt sich das Wirkungspotenzial des Sammelbandes somit als ein Zusammenspiel von Funktionen in Bezug auf das kommunikative, das kulturelle und das politisch-ideologische Gedächtnis beschreiben.

Eben in der Gedächtnisbildung besteht wie erwähnt und erläutert das besondere erinnerungskulturelle Leistungsvermögen von *Largo noviembre de Madrid*. Als ein Modell der Erinnerung *an* den Bürgerkrieg versteht sich der Sammelband, wenn auch in abgeschwächter Weise, ebenfalls als ein Modell *für* Erinnerungskultur, also als Medium der Gedächtnisreflexion.¹⁶⁶ Denn in seiner Zusammensetzung als literarisches Geschichtspanorama, das konkurrierende Vergangenheitsbilder gleichwertig gegenüberstellt, führt es der spanischen Gesellschaft von 1980, die sich inmitten einer politisch brisanten Übergangszeit befindet, gleichzeitig auch eine tolerante Erinnerungskultur vor.

Wie im literaturhistorischen Überblick gezeigt (vgl. Kapitel 2), befindet sich Zúñiga 1980 bereits in einer gewissen Tradition, wenn er in *Largo noviembre de Madrid* Zeitzeugenschaft über den Bürgerkrieg ablegt und damit auch eine versöhnende Botschaft verbindet. Das Novum besteht darin, dass er als erster Autor einen literarischen Text vorlegt, der sich primär als ein Anschreiben gegen die *desmemoria* versteht.

Doch anders als etwa die aktuelle Welle an Erinnerungs- und Versöhnungsliteratur, die mitunter effektsicher ein breites Publikum anspricht,¹⁶⁷ betritt Zúñiga das erinnerungskulturelle Terrain, das in der *Transición* noch einen Tabubereich darstellt, betont behutsam. Zwar öffnet sich der Erzählband in seiner versöhnlich-lagerübergreifenden Geschichtsdarstellung politisch gesehen einem breiten Publikum, doch in anderer Hinsicht engt Zúñiga den potenziellen Adressatenkreis wiederum doch sehr stark ein. Dafür sorgen die Wahl des *cuento* als eine zum Publikationszeitpunkt weniger bedeutende Gattung; die Veröffentlichung als Erzählungsband, der vom Leser einen gewissen Rezeptionsaufwand verlangt;¹⁶⁸ eine spezifische Geschichtsdarstellung, die ein tiefer gehendes

¹⁶⁶ Vgl. Anm. 30.

¹⁶⁷ So z. B. Cercas Roman *Soldados de Salamina*, der sich für Wildner ganz gezielt an der zeitgenössischen zivilgesellschaftlichen Erinnerungsarbeit reibt; vgl. Ders., 2005, S: 259: „In welcher Absicht betreibt Cercas Erinnerungsarbeit? In den Massengräbern aus dem Bürgerkrieg und den Jahren danach, die man vor kurzem zu öffnen begonnen hat, liegen fast ausschließlich Republikaner, die von faschistischen Mordkommandos erschossen und verscharrt wurden. 60 Jahre nach dem Bürgerkrieg und 20 Jahre nach dem Ende der Diktatur macht sich die Generation der Enkel daran, das Schweigen der Nachkriegsjahre zu brechen, das während der *transición* in den Kodex der neuen Republik übernommen wurde. Ein günstiger Zeitpunkt für die Veröffentlichung eines Buches, das im Kern seiner Handlung eine Massenerschießung darstellt, und das genau deshalb verstört: denn hier sind die Rollen vertauscht. Die Henker sind Soldaten der Republik, die Opfer führende Vertreter der Rechten.“

¹⁶⁸ Im Gegensatz zum Roman, der in der Regel mit jedem Kapitel die Gesamthandlung fortführt, muss sich der Rezipient im Erzählungsband, zumal bei Zúñigas *Largo noviembre de Madrid*, mit jedem *cuento* aufs Neue mit einer eigenständigen Erzählsituation (Figuren, Ort, Thema, etc.) vertraut machen.

historisches Vorwissen einfordert und nicht zuletzt ein hermetischer Erzählstil, der generell recht hohe Ansprüche an die Lektüre stellt.

Die historische Wirkung des Erzählungsbandes zum Publikationszeitpunkt entfaltet sich dementsprechend weitgehend innerhalb eines intellektuellen beziehungsweise eines Fach-Publikums.¹⁶⁹ Der Umstand, dass sich Zúñiga an eine limitierte Öffentlichkeit richtet, schmälert aber nicht das ursprüngliche Wirkungspotenzial des Sammelbandes, insbesondere in Anbetracht dessen, dass in Spanien u. a. die Kulturindustrie (und nicht die Geschichtswissenschaft) zeithistorische Themen und Fragestellungen in die Öffentlichkeit zu tragen vermag.¹⁷⁰ Bedenkt man zudem, dass sich das Gros der spanischen Intellektuellen erst zur Jahrtausendwende der Aufarbeitung von Bürgerkrieg und Franco-Ära annimmt,¹⁷¹ wird ersichtlich, welche erinnerungskulturelle Leistung es bereits darstellt, wenn Zúñiga seinen Bürgerkriegs-Sammelband 1980 „allein“ im intellektuellen Feld platziert.

Einem weitaus breiteren Adressatenkreis öffnet sich Zúñiga mehr als zwanzig Jahre später mit *Capital de la gloria*. Der Erzählungsband evoziert erneut fiktives Alltagsgeschehen aus dem belagerten Madrid. Zúñiga löst sich hier von seinem hermetischen Erzählstil und vermittelt dem Leser das historische Madrid geradezu in didaktisch aufbereiteter Weise.¹⁷² Spürbar trägt Zúñigas jüngster Bürgerkriegs-Sammelband den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen Rechnung – die *recuperación de la memoria* hat zwischenzeitlich die breite Öffentlichkeit erreicht und findet selbst in den Massenmedien ihren Widerhall.¹⁷³ Die Gefahr, dass der Bürgerkrieg in Vergessenheit geraten könnte, die der TextEinstieg in *Largo noviembre de Madrid* noch anmahnt, gehört nun selbst der Vergangenheit an.

¹⁶⁹ Vgl. Anm. 26.

¹⁷⁰ Vgl. Rey, 2003, S. 353.

¹⁷¹ Vgl. Winter, 2004, S. 631.

¹⁷² Verwiesen sei hier exemplarisch auf die Erzählung *Los mensajes perdidos* (Zúñiga, 2007, S. 397ff.). Die fiktive Suche nach dem Verbleib des deutschen Spanienkämpfers Hans Beimler offenbart sich didaktisch aufbereitet; gleichzeitig mit den unkundigen Protagonisten wird auch der Leser am Beispiel Beimlers mit der Geschichte der Interbrigadisten vertraut gemacht.

¹⁷³ Vgl. Winter, 2006, S. 12.

8. Literaturnachweise

Primärliteratur:

Asenjo Sedano, José (1977): Conversación sobre la guerra. Barcelona.

Aub, Max (1943-68): El laberinto mágico. 6 Bde. Mexiko-Stadt.

Ayala, Francisco (1949): La cabeza de cordero. Buenos Aires.

Barea, Arturo (1938): Valor y miedo. Barcelona.

Ders. (1951-54): La forja de un rebelde. 3 Bde. Buenos Aires [Engl. Originalausgabe: The forging of a rebel. London, 1941-44].

Benet, Juan (1967): Volverás a Región. Barcelona.

Ders. (1983-86): Herrumbrosas lanzas. 3 Bde. Madrid.

Cercas, Javier (2001): Soldados de Salamina. Barcelona.

Chaves Nogales, Manuel (1937): A sangre y fuego. Héroes, Bestias y Mártires de España. Santiago de Chile.

Díaz-Plaja, Fernando (1976): El desfile de la Victoria. Barcelona.

Fernández Cubas, Cristina (1980): Mi hermana Elba. Barcelona.

de Foxá, Agustín (1938): Madrid de corte a checa. San Sebastián.

Gironellas, José María (1953): Los cipreses creen en Dios. Barcelona.

Ders. (1961): Un millón de muertos. Barcelona.

Ders. (1966): Ha estallado la paz. Barcelona.

de Lera, Ángel María (1967): Las últimas banderas. Barcelona.

Llamazares, Julio (1985): Luna de lobos. Barcelona.

Matute, Ana María (1960): Primera memoria. Barcelona.

Muñoz Molina, Antonio (1986): Beatus ille. Barcelona.

Rivas, Manuel (1998): El lápiz del carpintero. Madrid [Galiz. Originalausgabe: O lapis do carpinteiro. Vigo, 1998].

Torbado, Jesús (1976): El Día de hoy. Barcelona.

Zúñiga, Juan Eduardo (1951): Inútiles totales. Madrid.

Ders. (1962): El coral y las aguas. Barcelona.

Ders. (1977): Los imposibles afectos de Iván Turguénev. Madrid.

Ders. (1980): Largo noviembre de Madrid. Barcelona. [Zitiert nach: Ders., 2007].

Ders. (1989): La tierra será un paraíso. Madrid.

Ders. (2003): Capital de la gloria. Madrid.

Ders. (2007): Largo noviembre de Madrid. La tierra será un paraíso. Capital de la gloria. Madrid.

Sekundärliteratur:

- Aguilar Fernández, Paloma** (2002): *Memory and Amnesia. The role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*. New York/Oxford [Span. Originalausgabe: Dies. (1996): *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Madrid.].
- Anderson Imbert, Enrique** (1999³): *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona [Erstpublikation: Buenos Aires, 1979].
- Assmann, Aleida** (1999): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.
- Dies. (1999): *Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis – Zwei Modi der Erinnerung*, in: Dies. (1999): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, S. 130-148.
- Assmann, Jan** (1988): *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: Ders./ Tonio Hölscher (Hgg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main, S. 9-19.
- Ders. (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München.
- Bannasch, Bettina / Christiane Holm** (Hgg.) (2005): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen.
- Baquero Goyanes, Mariano** (1993²): *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia.
- Barrero Pérez, Óscar** (1989): *El cuento español, 1940-1980*. Madrid.
- Beltrán Almería, Luis** (2000): *Las estéticas de Juan Eduardo Zúñiga*, in: *Anales de la literatura española contemporánea*, Heft 25, S. 357-387.
- Bernecker, Walther L.** (1990): *Spanien-Lexikon. Wirtschaft, Politik, Kultur, Gesellschaft*. München.
- Ders. (1991): *Krieg in Spanien 1936-1939*. Darmstadt.
- Ders. (2005): *Demokratisierung und Vergangenheitsaufarbeitung in Spanien*, in: Bannasch, Bettina / Christiane Holm (Hgg.) (2005): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen, S. 9-23.
- Bertrand de Muñoz, Maryse** (1982-87): *La Guerra Civil Española en la novela*. 3 Bde. Madrid.
- Dies. (1993): *Literatura sobre la Guerra Civil. Poesía, narrativa, teatro, documentación: la expresión estética de una ideología antagonista*. Barcelona.
- Bregante, Jesús** (2003): *Diccionario Espasa. Literatura Española*. Madrid.
- Brinkmann, Sören** (2008): *Die Rückkehr der Vergangenheit: Bürgerkrieg und Diktatur im öffentlichen Meinungsstreit*, in: Bernecker, Walther L. / Klaus Dirscherl (Hgg.) (2008⁵): *Spanien heute. Politik Wirtschaft Kultur*. Frankfurt am Main, S. 109-132.
- Buchmann, Bertrand Michael** (2002): *Einführung in die Geschichte*. Wien.
- Calvo Carilla, José Luis** (2008): *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*. Madrid.
- Cervera Gil, Javier** (2006²): *Madrid en guerra. La ciudad clandestina, 1936-1939*. Madrid.
- Díaz Navarro, Epicteto / José Ramón González** (2002): *El cuento español en el siglo XX*. Madrid.

- Dinzelbacher**, Peter (Hg.) (2008²): Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen. Stuttgart.
- Erll**, Astrid (2002): *Literatur und kulturelles Gedächtnis: Zur Begriffs- und Forschungsgeschichte, zum Leistungsvermögen und zur literaturwissenschaftlichen Relevanz eines neuen Paradigmas der Kulturwissenschaft*, in: Theodor Berchem u. a. (Hgg.): Literaturwissenschaftliches Jahrbuch (Bd. 43). Berlin, S. 249-276.
- Dies. (2005): *Augenzeugenschaft und kulturelle Paradigmen: Zugänge zur Spanienkriegsliteratur*, in: Bannasch, Bettina / Christiane Holm (Hgg.) (2005): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen, S.59-75.
- Fludernik**, Monika (2009): *Roman*, in: Lamping, Dieter (Hg.) (2009): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart, S. 627-645.
- Franzbach**, Martin (1993): *Geschichte der spanischen Literatur im Überblick*. Stuttgart.
- Gómez López-Quñones**, Antonio (2006): *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía. Representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Madrid u. a.
- Halbwachs**, Maurice (2001): *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris [Erscheinungsjahr: 1925].
- Julía Díaz**, Santos (2004): *Víctimas de la guerra civil*. Madrid.
- Jünke**, Claudia (2006): *Pasarán años y olvidaremos todo: La Guerra Civil Española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España*, in: Ulrich Winter (Hg.) (2006): *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid u. a., S. 101-129.
- Kilchenmann**, Ruth J. (1978⁵): *Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung*. Stuttgart u. a.
- Kleinert**, Susanne (1993): *Antonio Muñoz Molina: Die Begegnung von Kunst und Verbrechen*, in: Dieter Ingenschay / Hans-Jörg Neuschäfer (Hgg.) (1993³): *Aufbrüche. Die Literatur in Spanien seit 1975*. Berlin, S. 153-159.
- Kreutzer**, Winfried (1991²): *Spanische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts in Grundzügen*. Darmstadt.
- Lentzen**, Manfred (1991): *Der Roman im 20. Jahrhundert*, in: Christoph Strosetzki (2001): *Geschichte der spanischen Literatur*. Tübingen, S. 322-342.
- Longares**, Manuel (2003): *Una charla con Juan Eduardo Zúñiga*, in: Quimera, Heft 227, S. 36-40.
- Manrique Sabogal**, Winston (2003): *Entrevista: Juan Eduardo Zúñiga "La Historia enriquece la invención literaria"*, auf: elpais.com, 15.02.200 (=http://www.elpais.com/articulo/narrativa/Historia/enriquece/invencion/literaria/elpepuculbab/20030215elpbabnar_11/Tes).
- Martinez**, Matias u. a. (2002³): *Einführung in die Erzähltheorie*. München.
- Meyer**, Urs (2002): *Kurz- und Kürzestgeschichte*, in: [ohne Angabe des Hg.] (2002): *Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart, S. 124-144.
- Morán**, Gregorio (1991): *El precio de la transición*. Barcelona.
- Moreno-Nuño**, Carmen (2006): *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid.

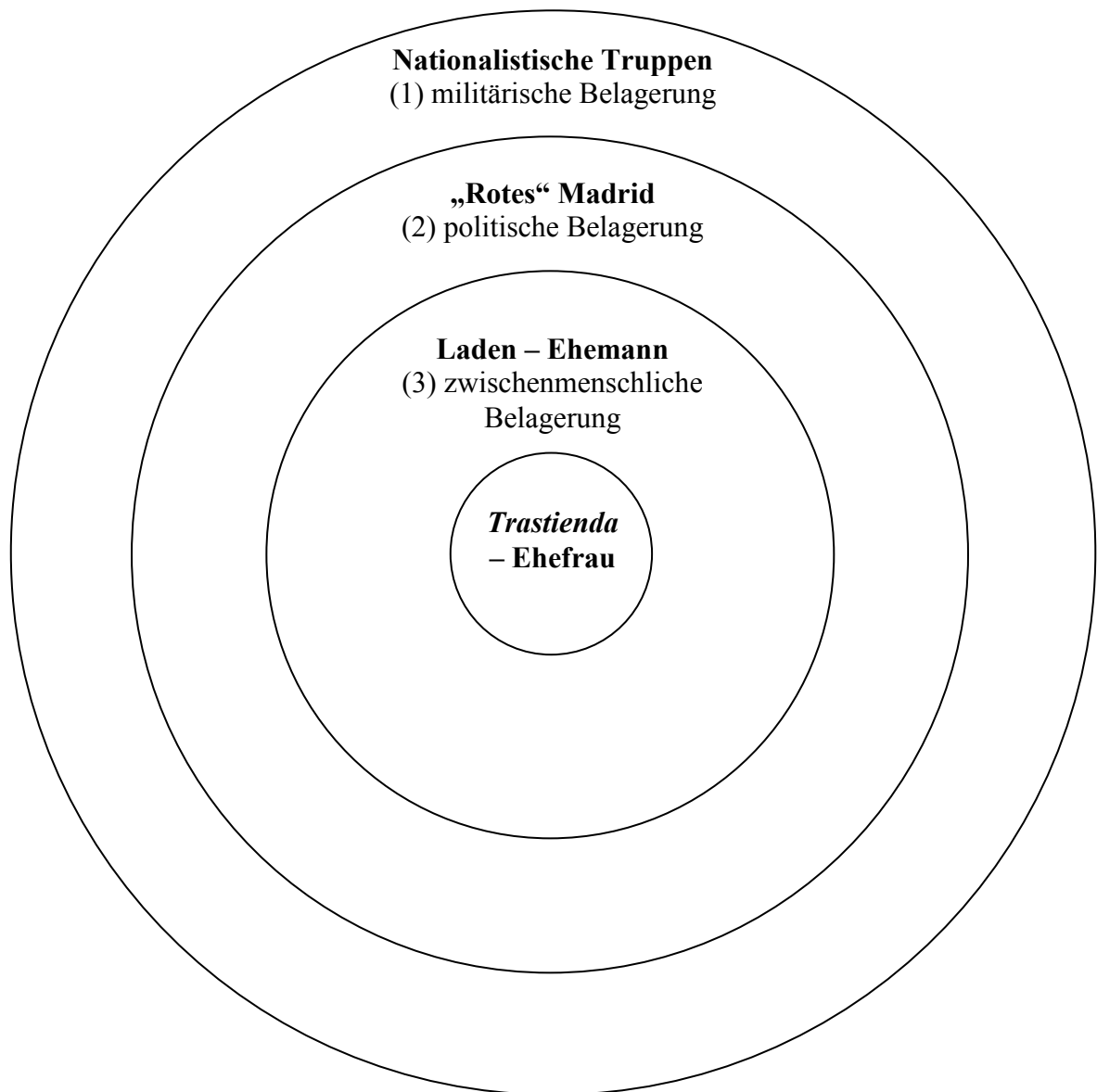
- Neuschäfer**, Hans-Jörg (1997): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar.
- Nora**, Pierre (1984-1992): *Les lieux de mémoire*. Paris.
- Nünning**, Ansgar (1995): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. (Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans, Bd. 1) Trier.
- Ders. (2005): *Literarische Geschichtsdarstellung: Theoretische Grundlagen, fiktionale Privilegien, Gattungstypologie und Funktionen*, in: Bannasch, Bettina / Christiane Holm (Hgg.) (2005): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen, S. 35-58.
- Percival**, Anthony (1990): *El cuento de la Guerra Civil española: del neo-realismo al posmodernismo*, in: Roy Bolland u. a. (Hgg.): *War and Revolution in Hispanic Literature*. Melbourne u. a., S. 143-149.
- Prados**, Israel (2007): *Introducción*, in: Zúñiga: *Largo noviembre de Madrid. La tierra será un paraíso. Capital de la gloria*. Madrid, S. 11-98.
- Reig Tapia**, Alberto (1999): *Memoria de la Guerra Civil: Los mitos de la tribu*. Madrid.
- Resina**, Joan Ramon / Ulrich Winter (Hgg.) (2005): *Lugares de Memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Madrid u. a.
- Rey**, David (2003): *Erinnern und Vergessen im post-diktatorischen Spanien*, in: Ralph Jessen u. a. (Hgg.) (2003): *Zeitgeschichte als Streitgeschichte. Große Kontroversen nach 1945*. München, S. 347-369.
- Rodiek**, Christoph (1997): *Erfundene Vergangenheit. Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur*. Frankfurt am Main.
- Sanz Villanueva**, Santos (1992): *La novela. Indroducción*, in: Rico, Francisco (1992): *Historia y crítica de la literatura española (Los nuevos nombres: 1975-1990, Bd. 9)*. Barcelona, S. 249-279.
- Saue**, Anja (2007): *Kurzgeschichte*, in: Burdorf, Dieter u. a. (Hgg.) (2007³): *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart/Weimar, S. 416.
- Schmolling**, Regine (1990): *Literatur der Sieger. Der spanische Bürgerkriegsroman im gesellschaftlichen Kontext des frühen Franquismus (1939-43)*. Frankfurt.
- Schwenzfeier-Brohm**, Jörg (1995): *Oszillierendes Erzählen. Zur Narrativik des spanischen cuento literario nach 1975 vor dem Hintergrund der Entwicklung der Gattung*. Frankfurt am Main.
- Seiler**, Sascha (2009): *Kurzgeschichte*, in: Lamping, Dieter (Hg.) (2009): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart, S. 627-645.
- Stenzel**, Hartmut (2001): *Einführung in die spanische Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar.
- Tomás-Valiente**, Miguel (2009): *La animalización como destino*, in: Llamazares, Julio (2009): *Luna de lobos*. Madrid, S. 33-39.
- de la Torre**, María Eugenia (2006): *José María Gironella: Los cipreses creen en Dios*, in: Bannasch, Bettina / Christiane Holm (Hgg.) (2005): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen, S. 395-407.

- Trapiello, Andrés** (2001): *La Guerra no contada*, auf: www.elpais.com vom 26.11.2001 (=http://www.elpais.com/articulo/ensayo/guerra/contada/elpepuculbab/20011124elpb abens_3/Tes).
- de Unamuno, Miguel** (2005): *En torno al casticismo*. Madrid [Erscheinungsjahr: 1902].
- Valls, Fernando** (1994): *El renacimiento del cuento en España (1975-1993)*, in: Ders. (1994): *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*. Madrid, S. 9-58.
- Vilarós, Teresa M.** (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid.
- Wildner, Ralph** (2005): *Javier Cercas: „Soldados de Salamina“ und Verfilmung von David Trueba*, in: Bannasch, Bettina / Christiane Holm (Hgg.) (2005): *Erinnern und Erzählen. Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*. Tübingen, S. 547-562.
- Winter, Ulrich** (2004): *Spaniens Intellektuelle: Eine neue Diskussionskultur und die Debatte um Identitäten und „Erinnerungsorte“ (1976-2002)*, in: Walther L. Bernecker / Klaus Dirscherl (Hgg.) (2004⁴): *Spanien heute. Politik Wirtschaft Kultur*. Frankfurt am Main, S. 631-655.
- Ders. (Hg.) (2006): *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid u. a.
- Ders. (2006): *Introducción*, in: Ders. (Hg.) (2006): *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid u. a., S. 9-19.
- Wittschier, Hans Willi** (1993): *Die spanische Literatur. Einführung und Studienführer*. Tübingen.
- Zavala, Lauro** (2004): *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla.

9. Anhang

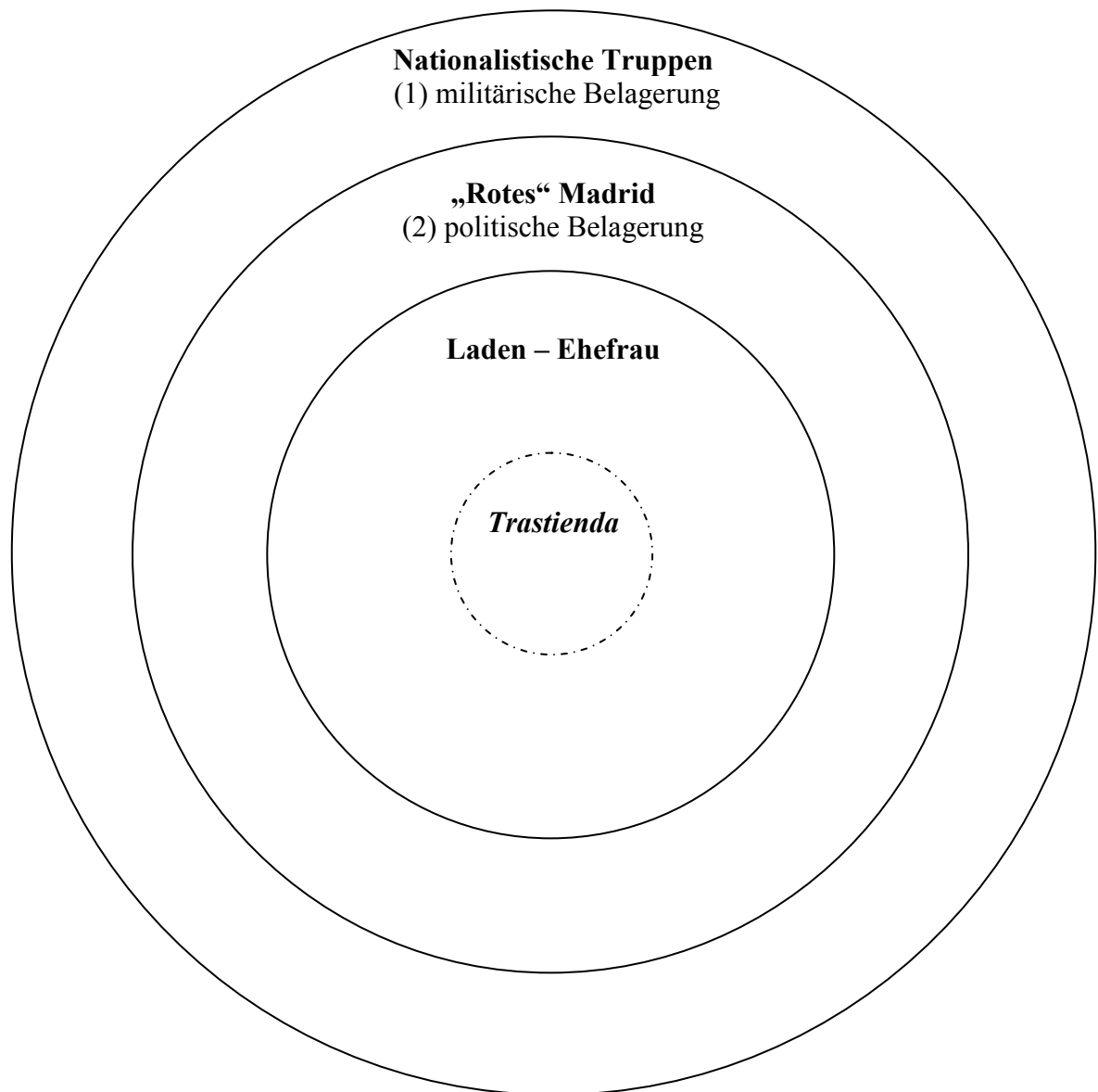
9.1. Abbildung 1

Räumliche Struktur der dreifachen Belagerung in *Riesgos de atardecer* –
Ausgangssituation



9.2. Abbildung 2

Räumliche Struktur der dreifachen Belagerung in *Riesgos de atardecer* –
Finale Situation nach Ermordung des Ehemanns



9.3. Erklärung zur wissenschaftlichen Arbeit

Hiermit versichere ich, Michael Lemke, die vorliegende Arbeit selbstständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln angefertigt zu haben sowie alle Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen sind, durch die Angabe der Quellen als Entlehnung kenntlich gemacht zu haben.

Dresden, 7. März 2011

.....

Michael Lemke